بليك سنايدر

إنقاذ القطة!

(!Save the Cat)

مرجعك العملي في كتابة السيناريو



BLAKE SNYDER

ترجمة غسان الخنيزي



فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

سنايدر ، بليك
انقاذ القطة. / بليك سنايدر ؛ غسان الخنيزي .- الدمام ، ١٤٤٠هـ

١٢٩ ص ؛ ..سم

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٩١١٥٥-٣-٣

١- السيناريو ٢- الافلام السينمائية أ.الخنيزي ، غسان (مترجم)
ب.العنوان

ديوي ٧٩١,٤٣٧ ١٤٤٠/٦٩٦٠

رقم الإيداع: ١٤٤٠/٦٩٦٠
ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٩١١٥٥-٣-٣

****

الطبعة الأولى 1440 هـ / 2019 م

***

مهرجان أفلام السعودية 5 SAUDI FILM FESTIVAL ithra | 21-26 March 2019

إثراء ithra

مهرجان أفلام السـعودية - الجمعية العربية السـعودية
للثقافة والفنون بالدمام - حي الأثير مقابل تلفزيون الدمام
المملكة العربية السعودية - ص. ب: 2774 الدمام:
31461 - هاتف: 8416537 - 13 - 00966

الفهرس

عن الكتاب

في أسلوب حماسي وملهم يفككك بليك سنايدر كتابة النص السينمائي إلى عناصرها الأولية. ويهدف هذا الكتاب، اعتمادًا على وافرٍ من الخبرة العملية في الجانبين الإبداعي والتسويقي، إلى تمهيد الطريق أمام كاتب السيناريو لإنشاء النص السينمائي وتجويده، وإيصاله إلى شاشات العرض التجارية، وإلى سوق الأفلام الرئيسية.

وعبر مقاربات رشيقة وودية وعميقة التأسيس، يجلي الغموض عن طريقة عمل السناريو باعتباره آلة دقيقة الصنع للمشاعر والخيال، تتحرك اعتمادًا على قوانين موضوعية ثابتة، وعلى هدي قواعد عملية تعتمد إلى حد كبير على حس المنطق السليم، وفي حدودٍ للأثر والتأثير قابلة للقياس. وفي نهاية المطاف، يقدم مجموعةً من الأدوات العملية والنماذج التطبيقية لتطوير الفكرة السينمائية، وتنظيم عملية كتابة السيناريو في مختلف مراحلها.

وإذا ما بدا ذلك وكأنه وعدٌ يصعب تصوّره بخصوص نوعٍ من أنواع الكتابة الإبداعية، وتساءلنا إلى أي مدى يكون ذلك

تماهيًا مع السائد في سوق الأفلام، فلنعد النظر ثانيةً. فهذه الدروس التدريبة توائم أيضًا بين المفاهيم النظرية للتقديم الدرامي، التقليدية منها والمعاصرة، وبين القواعد الإجرائية التي تحكم فعالية الحكي القصصي التي تمتد جذورها في حاجة البشر في كل زمان ومكان لوضع مشاعرهم الأساسية في حكاياتٍ وأنماطٍ تخيلية. ورسالتها الأساسية هي التعرف إلى هذه القواعد العملية، وتجريبها إلى أقصى حدود منفعتها، ولا ضير بعد ذلك في البحث عن استثناءاتها، وصولًا إلى المتفرد والمختلف في الحكي القصصي على الشاشة.

غسان الخنيزي

كلمة تقديم

بقلم شيلا هاناهان تايلور(*)

مع كل صفحة من هذا الكتاب، وجدت نفسي أتمثل كل أدوات بليك سنايدر، ونصائحه وأفكاره، وأعيد النظر في مشاريعي الخاصة التي في طور الإعداد في عدد من الاستوديوهات في أنحاء المدينة. وأحببت فكرة أن بليك قد ألّف كتابًا يمكن للجميع استخدامه – من المنتج المبتدئ إلى المتمرس. فكم مرّة يحدث مثل ذلك؟!

كما أنني وجدت نفسي أحاول التوصّل إلى طريقةٍ لبقةٍ يمكنني من خلالها أن أقترح كتاب «إنقاذ القطة!» على مؤلفي السيناريو المعتمدين والمنتجين الذين يمكنهم الإفادة من بعض أساليبه. تخيّل ما الذي يمكن أن يحدث في المدينة لو جرت مقاربة كتابة السيناريو

(*) المنتجة شيلا هانهان تايلور، مسؤولة التطوير في «زايد وبيري للإنتاج السينمائي»، من أعمالها: ثلاثية أفلام Final Destination، Final Destination 2، Cats and Dogs، Hellboy، American Pie؛ وهي أستاذة مشاركة، في برنامج إعداد المنتجين السينمائيين في جامعة بمدينة بوس أنجلس.

بالطريقة التي يقترحها بليك؟ سوف يصبح ما أقرأ في نهاية الأسبوع أكثر متعةً وفاعلية، سواءً من ناحية المحتوى الذي يمكن بيعه/إنتاجه، أو عبر اكتشاف كتاب جدد يفهمون صنعة الحكي القصصي، ويمكن توظيفهم للاشتغال على الأفكار السينمائية التي لدينا بالفعل. (وعلى فكرة، هل أنت متأكد من أنك تريد نشر هذا، يا بليك؟ فقد يعزّز من قدرة المنافسين أيضًا!).

طالما كنت أبحث عن كتاب يستخدم ببراعة الأمثلة «الناجحة» التي يضرب بها المثل من قبل مدراء الاستديوهات (Miss Con-geniality ،Die Hard ،Legally Blonde ،Signs) ويأخذنا وراء الكواليس ليتحدث عن هذه الأعمال من جميع الجوانب -النوع السينمائي، الحبكة، البنية، التسويق، اختيار الممثلين- بطريقة متاحة للناشئين والمحترفين على حد سواء، على أمل أن يتم استخدامها. وكتاب «إنقاذ القطة!» يشبه دليل Berlitz لترجمة اللغة السرية لكل مدراء الاستوديوهات والمنتجين في المدينة. وبمجرد أن تتعلم التفكير بالطريقة التي يفكر فيها الأشخاص الذين لديهم دفاتر الشيكات، فأنت تقترب خطوةً أخرى من النجاح. أنا لا أبالغ عندما أقول بأننا في شركة الإنتاج Zide/Perry -أحد البيوتات الرئيسية لتقديم مؤلفي السيناريو الجدد وإطلاق مسيرتهم المهنية- نوصي بكل واحدة من استراتيجيات بليك بدءًا بمشاهدة الأفلام في النوع المناسب وتفكيكها إلى عناصرها الأساسية، إلى مناقشة ملصق الفيلم واختيار الممثلين، إلى تبيان أن استخدام الأفلام المشابهة كمقياس في الكتابة

هو واحدٌ من أهم الأبواب للحكي القصصي الجيد. وعندما اقتنيت كتاب «إنقاذ القطة!» بدا الأمر وكأنّ بليك كان متواجدًا في مكاتبنا على مدى السنوات الست الماضية، يسمع كلماتنا ويسجّلها في هذا الكتاب المرجعي.

وتُظهِر التجربة أن اتّباع خطوات كتاب «إنقاذ القطة!» هو أمر ذو مردودٍ رائع. ويمكنني تسمية عشرات الكتّاب/ المنتجين الذين ابتدأوا حياتهم المهنية باستخدام الأساليب والطرق الموصوفة في هذه الصفحات! إنها لا تُقدَّر بثمن. والحمد لله، فقد بذل بليك الجهد والوقت ليضع كل هذه الأشياء في مكان واحد بصورة لمّاحة وعملية. وتمامًا مثل العرض السينمائي الجيد، فالأسلوب الحيوي لهذا الكتاب يجعل المعرفة والبصيرة تأخذان مكانهما داخلك بصورة سلسة. وقبل أن تدرك الأمر، تكون قد قرأته بالكامل، وتعلمت الكثير، ليصبح مصدر إلهامٍ للتعامل مع مشروعك القادم.

ولأن هذا الكتاب يستكشف حرفة كتابة السيناريو بدءًا من الجانب التجاري للأشياء، فإني أعتبره كتابًا تقليديًا وثوريًا على حدٍّ سواء. فكتاب إنقاذ القطة! يأخذ بعين الاعتبار الجانبين اللذين يكوّنان الصورة الإجمالية لمهمة صُنّاع السينما، وطريق النجاح في هذا المجال هو تحقيق التوازن بين الجانبين الفني والتجاري، وهذا الكتاب قد فعل ذلك بالضبط!

ومثل مجموعة لا تقدر بثمن من نصوص السيناريو الكلاسيكية والمهمة، فكتاب إنقاذ القطة! هو كتاب له مكانه العتيد على الرف،

بجوار مؤلفات سِد فيلد. ولا شك بأني سأرجع إلى هذ الكتاب كلما وجدت نفسي في حاجة إلى دورة تنشيطية سريعة عن هيكلية واستراتيجية كتابة النص السينمائي التجاري.

وكلمة أخيرة: فبعد قراءة العشرات من الكتب الإرشادية، فهذا هو أول كتاب عن كتابة السيناريو اقترحت على جامعة UCLA النظر في جعله من الكتب المقررة في منهجهم الدراسي. وفي الواقع، فإن انقاذ القطه! بالنسبة لي، هو كتاب واجبةٌ قراءته على كل من يهمّه الأمر، ولو من بعيد، في هذا المجال من الأعمال.

مقدمة الكاتب

أهو كتاب آخر عن كتابة السيناريو؟

يقيني أن هذا هو ما يفكر فيه العديد منكم.

وإلى حدٍّ ما، فأنتم على حق. فهناك الكثير من الكتب الإرشادية الجيدة حول الكتابة للشاشة. وإذا أردت أن تعرف كيف بدأ كل شيء، فتطلّع إلى المعلم سِد فيلد (Syd Field) الذي استهلّ كل شيء وعلّم الجميع. وهناك أيضًا الكثير من الكتب والدورات التدريبية الممتازة، والتي اطّلعت على العديد منها.

ويعجبني كثيرًا كتاب فيكي كينج الذي يحمل عنوانًا غير قابل للتصديق هو «كيف تكتب فيلمًا في 21 يومًا». أمر غير مُرجَّح... نعم، ولكني جرّبت ذلك – ونجحت في بيع النص الذي كتبته أيضًا.

ولديّ الكثير من التقدير لعمل جوزيف كامبل. حيث يظل كتابه المعنون «بطل بألف وجه» واحدًا من أفضل الكتب عن الحكي القصصي على الإطلاق.

وبالطبع، فلدي نقطة ضعف حيال روبرت ماكي – بسبب الأهمية البالغة لأدائه في محاضراته إذا لم يكن لأي شيء آخر. فهو مثل جون هاوسمان في فيلم The Paper Chase. وإذا كنتَ من مؤلفي السيناريو الطامحين، فعليك أن تحضر له ولو حصة واحدة على الأقل فتلك مشاهدة مسرحية لا تُفوّت.

وأخيرًا، وإذا كنت قد شاهدت الكثير من الأعمال السينمائية ورأيت ما يكفي من الأفلام السيئة لتقول لنفسك «يمكنني فعل ذلك!»، فقد تفترض أنك لست بحاجة على الإطلاق إلى كتاب حول «كيفية كتابة السيناريو».

فلماذا إذًا هذا الكتاب؟

ولماذا الآن؟

ولماذا يمكنني الزعم بأنني قادر على طرح أشياء لم تسمع بها في أي مكان آخر ومن شأنها أن تحدث فرقًا في النص الذي ستكتبه؟

بادئ ذي بدء، ما لم أره من قبل هو كتاب عن تأليف السيناريو «يتحدث بالطريقة التي نتحدث بها». وبوصفي منخرطًا في صناعة الترفيه منذ الصغر، إذ بدأت وأنا في الثامنة من عمري بالعمل مع والدي في تنفيذ الإضافات الصوتية لأعماله التلفزيونية، فقد اعتدت على بعض الاختصارات والتعبيرات اليومية في نقاشات العمل. في حين أن هذه الكتب كلها أكاديمية بصورة مفرطة! ومعقّمةٌ للغاية، وتتناول الأفلام بالكثير من الرهبة والاحترام – مع أنها مجرد أفلام! وأعتقد أن هذا الأمر يمثل عقبة في الطريق. فكم سيكون الأمر

مشوقًا لو جلبنا ذلك النوع من الاختصارات التي يستخدمها كتّاب السيناريو وصناع الأفلام السينمائية.

وثانيًا، وهذا ليس تقليلًا من قدر أي شخص، أظن أنه من الجيد أن يكون من يتحدث معك عن كتابة السيناريو قد أنجز نصًا سينمائيًا واستطاع بيعه بالفعل! ألا تتفق معي؟ وفي هذا الجانب أظن أنني مؤهل على نحوٍ خاص. فقد عملت ككاتب سيناريو لمدة 20 عامًا وكسبت الكثير من وراء ذلك. لقد أنجزت وبعت الكثير من النصوص السينمائية الاستكشافية (أي النصوص التي كُتبت بدون تكليف مسبق)، وذات المفهوم الواضح (ذات الفكرة البارزة وسهلة التوصيل)، وتلك النصوص التي تثير حُمّى المزايدات بين منتجي الأفلام. وقد أنتجت اثنين منها بنفسي.

وقد تلقيت ملاحظات على نصوصي من كلٍ من: ستيفن سبيلبرغ، مايكل آيزنر، جيفري كاتزنهرج، بول ماسلانسكي، ديفيد بيرموت، ديفيد كيرشنر، جو وايزن، تود بلاك، كريج باومجارتن، إيفان رايتمان، وجون لانديس. وقد أفدت من الخبرات المشتركة للكثيرين غيرهم –الأقل شهرةً ولكنهم على نفس القدر من الحنكة والحصافة– تلك الخبرات التي نفيد منها، ونقيّمها عاليًا، ونعتمدها جميعًا في كتابة نصوصنا السينمائية.

ثالثًا، أليس الأمر بمثابة المكافأة إذا كان الشخص الذي يكتب هذه الإرشادات قد قام باستخدامها بالفعل في خنادق العمل، من خلال تعليم الآخرين الذين يواصلون الكتابة ويبيعون نصوصهم؟

حسنًا، هذا أنا أيضًا.

فلدي سجل حافل وطويل من العمل مع كتاب السيناريو الآخرين. لقد قمت بتدريس أسلوبي وطرقي المختصرة لبعض من أصبحوا الأكثر نجاحًا في هذا المجال. وساهمت في جعلهم من أفضل كتاب الشاشة. ذلك لأن مقاربتي للمهمة هي مقاربة عملية، تستند إلى الحس السليم – وفي المقام الأول لأنها ناجحة.

وأخيرًا، أعتقد أنه سيكون من الجيد أن يخبرك أي كتاب جيد للسيناريو عن الحقيقة فيما يخص فرصك في البيع. هناك الكثير من الدورات التدريبية وبرامج كتابة السيناريو التي تبدو وكأنها مصمّمة لبثّ الحماس في الناس وترويج الأفكار التي لا ينبغي ترويجها. ولا أعرف عنك، لكنني أجد ذلك أمرًا فظيعًا. فنصائح مثل: «اتبع قلبك!» و«كن صادقًا في رؤيتك!» هي نصائح لا بأس بها إذا كنت في جلسة علاجية. أما بالنسبة لي؟ فأنا حقًا أودّ تعزيز فرص نجاحي. ولأن الحياة قصيرة، فلا أرغب في أن أضلل إلى التفكير بأن نصي السينمائي الذي يعتمد على حياة القديس «ألوسيوس» أو على «حدث حياتي واقعي» مررت به في مخيم صيفي ما، يحمل فرصة النجاح إذا كان في واقع الأمر يفتقر إلى ذلك.

إذًا، لماذا كتاب آخر عن السيناريو؟ لأن الآخرين لا يطرحون ذلك كما يجب، ولا يقدّمون للقارئ الأدوات اللازمة لتحقيق النجاح في هذا المجال. وفوق كل ذلك، غالبًا ما يخدمون أنفسهم أكثر من القارئ. وأنا شخصيًا لا أطمح في أن أكون معلمًا لكتابة السيناريو، بل

أريد فقط أن أمرّر لكم ما أعرفه من خبرات في هذا المجال. وإلى جانب كل ذلك، فأنا في مرحلة الاستعداد لإعطاء كل ذلك بلا حدود. فقد حصلت على الكثير من الفرص المذهلة، وتعلمت من الأساتذة في مجالهم، والآن حان الوقت لكي أقوم بدوري في ردّ الصنيع.

وقد قمت أيضًا بكتابة هذا الكتاب بسبب الافتقار إلى منطق الحس السليم في ما أراه في العديد من الأفلام التي يتم إنتاجها اليوم. وعلى الرغم من كل المعرفة المتوفرة، ينسى الكثيرون في هوليوود الأساسيات، ويتجاهلون الأساليب الناجعة، معتقدين أنه لمجرد امتلاكهم مكاتب واستوديوهات، وميزانياتٍ كبيرة، فإنهم لا يحتاجون إلى اتباع القواعد بعد الآن.

وبصراحة، فذلك يثير حفيظتي!

وقبل تأليفي لهذا الكتاب، فهناك ظاهرة واحدة على وجه الخصوص تزعجني حقًا، ومع ذلك فهي من الناحية التجارية ذكية إلى حدٍ كبير. إنه اتجاه «الافتتاحات الكبيرة». ذلك هو الجانب الذي يُنفق فيه الكثير من المال، عبر خلق دعاية وضجة مبالغة حول الفيلم، وافتتاحه على نطاق واسع في ما يزيد على ثلاثة آلاف قاعة سينما، والحصول على إيرادات ضخمة في عطلة نهاية الأسبوع الأولى لاسترداد أكبر قدرٍ من تكلفته. ومن يهتم بعد ذلك لو انخفض الإقبال على الفيلم بنسبة 70 ٪ أو 80 ٪ في عطلة نهاية الأسبوع الثانية بسبب كلامٍ سيء عنه؟

ما يزعجني في هذا الاتجاه هو أن كل الأموال التي يتم إنفاقها

على رواتب النجوم، والمؤثرات الخاصة، والإعلانات، والتسويق -ولا ننسى كل تلك المطبوعات- كانت ستُنفق بصورة أفضل لإنتاج أفلام أفضل أيضًا لو دفع صانعو الأفلام 4 دولارات مقابل بعض الأوراق وأقلام الرصاص واتّبعوا قواعد كيفية كتابة فيلم جيد!

خذ على سبيل المثال فيلمًا أنيقًا ومصقولًا مثل Lara Croft 2. لقد أنفقوا ثروةً على هذا الفيلم. وما زال الجميع يتساءلون عمّا حدث. لا يستطيعون معرفة لماذا لم يجذب جمهور الرجال المستهدفين. ولكن ذلك ليس مستغربًا بالنسبة لي. ما الخطأ في هذا الفيلم؟ وأين تاه صانعوه عن الحس السليم؟ بالنسبة لي، الأمر بسيطٌ للغاية: فأنا لست معجبًا بشخصية لارا كروفت. لماذا يتوجب عليّ ذلك؟ فهي شخصية جامدة وتفتقر إلى روح الدعابة. وعلى الرغم من أن هذا أمرٌ رائعٌ في عالم ألعاب الفيديو وقصص المجلات المصورة، إلا أنه لا يجعلني راغبًا في ترك منزلي للذهاب لمشاهدة الفيلم. ويعتقد الأشخاص الذين أنتجوا هذا الفيلم أنهم يستطيعون جعلك معجبًا بها كونها «لا مبالية». وهذا هو ما يرقى إلى «تطوير الشخصية» في الأفلام المتأنقة. «إنها تقود سيارة رائعة.» تلك هي فكرة أحدهم حول كيفية خلق بطل يكسب قلوب المشاهدين.

حسنًا أيها الناس، لا يهمني كم هو «رائع»، فلن ينجح هذا الأمر.

لماذا؟

لأن الإعجاب بالشخص الذي نذهب معه في رحلة الفيلم هو العنصر الأكثر أهميةً لجذبنا إلى القصة.

وهو ما يقودنا إلى عنوان هذا الكتاب: Save the Cat!: إنقاذ القطة!

إنقاذ ماذا؟

إنني أسميه مشهد «إنقاذ القطة!». وهو المشهد الذي توقفوا عن تضمينه في الأفلام. وهو مشهدٌ أساسي، حيث نلتقي فيه بالبطل وهو يقوم بشيءٍ ما -مثل إنقاذ قطة- يحدّد ماهيته وميزاته، وما يدفعنا نحن الجمهور، إلى الإعجاب به.

في فيلم Sea of Love، يقوم آل باشينو بدور رجل الشرطة. ونجده في المشهد الأول في منتصف كمين للقبض على سجناء سابقين لانتهاكهم قواعد الإفراج المشروط، وذلك بوعدهم بمقابلة مصطنعة مع فريق «اليانكي» بنيويورك، ولكن ما إن يصلوا، حتى يجدوا الضابط آل باشينو وزملاءه على أهبة القبض عليهم.

أذًا، فالبطل آل باشينو شخصٌ «رائع». (فلديه فكرةٌ رائعة للإمساك بالأشرار على أي حال). ولكن في طريقه إلى الخارج، يفعل شيئًا لطيفًا. فهو يلمح قدوم آخر المطلوبين بصحبة ابنه. ولدى رؤيته للأب مع طفله، يلوّح آل باشينو بشارته للمطلوب الذي يفهم الإشارة وينصرف سريعًا. وآل باشينو يتيح لهذا الرجل الفرار لأنّ لديه ابنه الصغير في صحبته. وحتى نعرف أن آل باشينو ليس متساهلًا بشكل كامل، فبإمكانه القول أيضًا عبارةً رائعة للمطلوب: «ألتقيك لاحقًا...». حسنًا، لا أعرف ما يدور في خلدك، لكنني أعجبت بآل باشينو في تلك اللحظة. وكنت لأرافقه إلى أي مكانٍ يأخذني إليه.

وماذا أيضًا؟ وأتلهّف لرؤيته منتصرًا. كل ذلك بسبب تفاعل لمدة ثانيتين بين البطل وشخصٍ مطلوب بصحبة طفله الذي يرتدي قبعة هواة رياضة كرة البيسبول.

هل يمكنك أن تتخيل ماذا لو أن صانعي Lara Croft 2 قد أنفقوا 4 دولارات على مشهدٍ جيد لـ «إنقاذ القطة!» بدلاً من إنفاق مبلغ 2.5 مليون دولار في تطوير بدلة اللاتكس الضيقة لأنجلينا جولي؟ لربما حصلوا على نتائج أفضل بكثير.

هذا هو السبب وراء عنوان الكتاب: «إنقاذ القطة!». إنه مثال لنوع من أساسيات الحس السليم التي أبتغي تقديمها لك، وللآخرين في مجال صناعة الأفلام، حول قوانين الفيزياء التي تحكم السرد القصصي الجيد. وهي دروس تعلّمتها وشركائي في الكتابة من خلال مدرسة الحياة القاسية في هوليوود.

فنحن، وأنتم كما آمل، في مهمةٍ هي محاولة عرض إنتاجنا على اللاعبين الرئيسيين في مجال صناعة الأفلام، وإتمام عملية بيع كبيرة، وكسب أكبر جمهور ممكن. نريد فيلمًا رائجًا – وفيلمًا آخر مكمّلًا له إذا استطعنا! لما تلعب اللعبة إذا لم تقم برمي الكرة إلى أبعد مدى؟ وفي حين يعجبني عالم الأفلام المستقلة، فأنا أود أن أحقق النجاح في عالم الاستديوهات الكبيرة. لذا فهذا الكتاب هو في المقام الأول موجهٌ لأولئك الذين يرغبون بالتواجد في سوق الأفلام الرئيسية.

لم يتم اكتشاف أيٍّ من هذه القوانين، ولا أيٍّ من خبراتي في كتابة السيناريو، في الفراغ. فقد تعلّمت من جميع شركائي في الكتابة الذين

أهدي لهم هذا الكتاب: هوارد بركنز، وجيم هاجين، وكولبي كار، ومايك تشيدا، وتريسي جاكسون، وشيلدون بول.

وأَدين بعملي أيضًا لوكلاء أعمالي – مثل عزيزتي هيلاري واين، ومديري آندي كوهين، وآخرين عديدين. لقد تعلّمت أيضاً من الطلاب في ندواتي التدريبية، ومن الكتّاب على الشبكة الإلكترونية العالمية، وأولئك الذين نشأوا على متابعة عالم الأفلام المستقلة، والذين قدّموا لي وجهات نظر جديدة من خلال مساءلتي بطريقة متعالية لا يمتلكها سوى الشباب ذوي النظرة الثاقبة.

وإذا كان المثال الخاص بي في إنقاذ القطة! قد زاد من شهيّتك لتعلُّم المزيد من الحيل، فعندئذ دعنا نبدأ. لأنها واحدة من العديد من الأساسيات. وكلها أساليب ناجحة.

كل مرة.

إنها القواعد التي آمل أن تتعلّمها وأن تستخدمها، بل وحتى أن تكسرها. لعل وعسى عندما يخرج الفيلم الخاص بك يكون مقنعًا ورائجًا – ويمكنك أن تنقل قواعدك إلى الآخرين.

الفصل الأول

ما هو هذا الفيلم؟

كلنا مررنا بهذا الموقف...

إنها ليلة السبت.

لقد قررت أنت وأصدقاؤك الذهاب للسينما.

ويتم انتقاء واحدٍ منكم لقراءة الخيارات المعروضة من الصحيفة بينما يستمع الآخرون ويقررون. وإذا كنت من مؤلفي السيناريو الطموحين، فأنت على وشك أن تتعلم درسًا مهمًا جدًا.

إذا كنت قد حصلت على هذا الشرف في أي وقتٍ مضى، إذا كنت قد كُلّفت بقراءة خيارات الأفلام لمجموعة من الأصدقاء، فلك تهانينا إذ بإمكانك الآن أن تعيش تجربة «عروض الأفلام» - مثل المحترفين. ومثل المحترفين تمامًا، فأنت أمام نفس الإشكالية.

نعم، فالفيلم من بطولة جورج كلوني. هذا أمر رائع، وفيه مؤثرات خاصة ومدهشة، بالطبع. وقد حصل على علامتي استحسان من إيبرت وروبر في برنامجهما لتقييم الأفلام.

لكن ما الذي يدور حوله الفيلم؟

إذا لم تستطع الإجابة على هذا السؤال، فستدرك الأمر بسرعة. إذا لم يكن موضوع الفيلم واضحًا من الملصق والعنوان، فما الذي ستقول لتصفه؟ عادةً، فما تبقى في جعبتك، وأنت واقفٌ هناك، والصحيفة في يدك، هو أن تخبر أصدقاءك كل ما هو ليس في الفيلم. مثل الأشياء التي سمعتها عنه. وما ذكرته المجلات. أو أن تكرّر فكرة ملتوية كان البطل قد تفوّه بها في برنامج ديفيد ليترمان التلفزيوني. والاحتمال الأكبر أنه مع نهاية هذا التفسير الضعيف إلى حدٍّ ما، سيقول لك أصدقاؤك العبارة التي يخشاها صانعو الأفلام في كل مكان: «ما هي الأفلام الأخرى المعروضة؟».

كل ذلك بسبب أنك لم تتمكن من الإجابة على سؤال بسيط: «ما هو هذا الفيلم؟»

ذلك هو عنوان اللعبة. و«ما هو هذا؟» هو خلاصة الفيلم. والجواب الجيد هو العملة المتداولة في هذا العالم.

دعونا ننتقل: الوقت هو صباح يوم الاثنين في هوليوود.

أرقام المبيعات لنهاية الأسبوع قد وصلت. والحطام الملتهب للكارثة الكبرى لشباك التذاكر تتربع على الصفحة الأولى من مجلة فارايتي (Variety). وصانعو الفيلم الأعجوبة الذي أذهل الجميع ما زالوا يتخاطبون عبر هواتفهم قائلين: «عرفت ذلك! لقد أخبرتك بذلك!» وبالنسبة إلى الجميع، تبدأ العملية من جديد:

- منتج أفلام ومؤلف سيناريو في أحد المكاتب التنفيذية على وشك عرض «فكرتهم العظيمة».
- وكيلة أعمال منهمكة على الهاتف تتحدث عن السيناريو الذي كتبه عميلها وقرأته خلال عطلة نهاية الأسبوع وأُعجبت به!
- مسؤول تنفيذي يلتقي بفريق التسويق بالأستوديو في محاولة لمعرفة الشكل الذي يجب أن يبدو عليه ملصق الفيلم الذي سيفتتح الصيف القادم.

الجميع، في أنحاء المدينة، في دور التسوّق أو البيع، يحاولون أن يشحذوا أذهانهم للإجابة على نفس السؤال الذي طرحه أصدقاؤك ليلة السبت: «ما هو هذا الفيلم؟».

وإذا لم يستطيعوا الإجابة على ذلك، فهم في ورطة كبيرة.

إذا كنت تظن أن هذا يبدو أمرًا يفتقر إلى الأحاسيس. وإذا كنت لا تصدّق أن هوليود لا تهتم بـ«القصة» أو الرؤية الفنية لصانعي الأفلام، فثق بي؛ الأمر يزداد سوءًا. لأنه يشبه تمامًا حالك مع صحيفتك وأنت تحاول أن تعرض اختياراتك من الأفلام. وقد اشتدّت المنافسة على جذب اهتمامنا.

فهناك الأفلام السينمائية، وبرامج التلفزيون والراديو، والإنترنت والموسيقى. هناك 300 قناة تلفزيونية مدفوعة، وهناك المجلات، والمباريات الرياضية. وفي الحقيقة، ففي أي عطلة نهاية أسبوعٍ معينة، هنالك حوالى 30 ثانية أمام أكثر روّاد السينما اطّلاعًا ليقرّروا ما يجب

مشاهدته. وماذا عن رواد السينما الأقل معرفةً؟ كيف ستنفذ أنت من خلال كل حركة المرور المزدحمة التي تتنافس للاستحواذ على انتباههم وتتواصل معهم؟

هناك الكثير من الخيارات.

لذا، يحاول صانعو الأفلام تسهيل عملية الاختيار. فهم ينتجون أجزاءً تالية من سلاسل الأفلام ويعيدون إنتاج أفلام أخرى. ويسمّون ذلك امتياز مسبق البيع **(Pre-sold Franchise)** – وعليك الاستعداد لرؤية الكثير من ذلك. والامتياز مسبق البيع هو شيء قد تم ضمان بيعه بالفعل لجزء كبير من الجمهور المستهدف. ويختصر الطريق للإجابة على سؤال «ما هو هذا الفيلم؟» لأن معظم الناس يعرفونه إلى حدٍّ ما. ومن الأمثلة المستجدة على ذلك أفلام مثل:

- Starsky and Hutch
- The Hulk
- Resident Evil

وهي على التوالي: فيلم مبني على برنامج تلفزيوني، وفيلم مقتبس من كتاب قصص مصورة، وفيلم مبني على لعبة فيديو – وكل منها يمتلك قاعدة مسبقة وراسخة من المعجبين.

هناك أيضا وباء الأفلام المتسلسلة مثل:

- Shrek 2
- Spider-Man 2
- Mission: Impossible 3

- Ocean's Twelve

ولا يعني ذلك أن هوليود قد أفلست إبداعيًا. ولكن صنّاع القرار لا يظنون أنك هناك، بصحيفتك كل يوم سبت، ترغب حقًا، ومن أعماق قلبك، في تجريب أي شيء جديد. فلماذا تقامر بعشرة دولارات على شيء لست متأكدًا منه مقابل فيلم آخر تعرف عنه الكثير بالفعل؟

وربما كانوا على حق. فإذا كنت لا تستطيع الإجابة على سؤال «ما هو هذا الفيلم؟» فلماذا ستجازف هذه المرة؟

إن المشكلة بالنسبة لنا، نحن كتاب السيناريو الاستكشافي، هي أننا لا نملك أيًا من حقوق هذه الامتيازات مسبقة البيع، وعلى الأرجح فلن نملكها في أي يوم. وكل ما نملكه هو جهاز كمبيوتر محمول وحلم. كيف سنجترح شيئًا عظيمًا كفيلم Lawrence of Arabia ورائجًا مثل فيلم Spy Kids 3-D؟ حسنًا، هناك طريقة. ولكن لتجربتها، أطلب منك أن تفعل شيئًا جريئًا. أبتغي منك أن تنسى للحظة كل شيء عن نصك السينمائي، وعن المشاهد الرائعة التي تتدفق في مخيلتك، والموسيقى التصويرية، والنجوم الذين تعتقد أنهم سيرغبون في الظهور فيه. ولنضع كل ذلك جانبًا.

ولنركّز انتباهنا على كتابة جملة واحدة. سطر واحد.

فإذا استطعت أن تتعلم كيف تخبرني «ما هو هذا الفيلم؟» بصورة أفضل وأسرع، بطريقة أكثر إبداعًا، فستحظى باهتمامي. وبالمناسبة، فمن خلال الإجابة على ذلك قبل البدء في كتابة السيناريو، ستتمكن من أن تجعل القصة أفضل أيضًا.

• سطر تعريفي من الجحيم

يحدث كثيرًا أن أتناقش مع كتّاب الشاشة المحترفين والهواة، عند عرضهم لأفكارهم السينمائية. ويكون سؤالي لهم، عندما ينجرفون قبل الأوان في الحديث عن قصة الفيلم، هو نفسه دائمًا: «كيف يمكنك قول كل ذلك في سطر واحد؟» وليس مستغربًا أن هذا هو غالباً ما يفكّر فيه كتاب السيناريو عندما يكتبون نصوصهم. صدقني، لقد عايشت ذلك. فأنت منخرط تمامًا في تفاصيل مشاهدك، ومتحمّس جداً لقدرتك على اقتباس تلك الثيمة الرمزية من ملحمة الأوديسة، وقد وضعت كل ذلك في مخطط واضح، بحيث إنك تنسى أمرًا بسيطًا واحدًا: أنك لست قادرًا على أن تخبرني عمّا هو الفيلم. لا يمكنك الوصول إلى قلب القصة في أقل من 10 دقائق.

يا لَلهول، إذن فأنت في ورطة!

وأنا شخصيًا أرفض الاستماع أكثر.

ذلك أنني أعرف أن الكاتب لم يفكّر في الأمر بما يكفي. البتّة. لأن كاتب السيناريو الجيد، وخاصةً من يكتب نصًا استكشافيًا، يجب أن يفكر في كل شخص على طول الخط، من وكيل الأعمال إلى المنتج إلى مدير الاستوديو إلى الجمهور. فلن تكون متواجدًا هناك «لتضبط المزاج»، إذًا، كيف ستبعث الحماس في الغرباء؟ وبثّ الحماس فيهم هي المهمة الأولى. لذا، فإني أقطع الطريق على الكتّاب وهم يتحدثون عن المشهد الأول (FADE IN) لأنني أعرف أن الجميع سيفعل ذلك أيضًا. وإذا كنت لا تستطيع أن تخبرني عن فيلمك في سطر

واحد وسريع، فحسنًا يا صديقي، لدي أشياء أخرى أوليها اهتمامي. وحتى تأتي بسطر تعريفي (Logline) يجذبني، فلا تشغل بالك كثيرًا بالحكاية.

وفي لغة هوليوود يطلق عليه اسم **Logline** أو **One-Line** أي: السطر التسجيلي، أو السطر التعريفي، أو الملخص الدعائي ذو السطر الواحد. والفرق بسيط بين سطر جيد وآخر سيئ. وعندما أتصفح اتفاقيات الأفلام في هوليوود وأقرأ السطر التعريفي للنصوص الاستكشافية، أو العروض التقديمية للأفكار السينمائية التي تم قبولها بالفعل، يكون رد فعلي الأول هو «لماذا لم أفكر في ذلك ؟!» حسنًا. . . هذا سطر تعريفي جيد.

سأقوم باختيار عشوائي من بعض الصفقات الأخيرة (من مصدر الويب الخاص بي www.hollywoodlitsalescom) والتي تجعلني أشعر بالغيرة. وكلها من النوع السينمائي (Genre) خاصتي؛ الكوميديا العائلية. ولكن ما يمكننا تعلمه منها يتعدّى الكوميديا، والدراما، أو أي شيء آخر. كل واحدٍ من هذه الأسطر التعريفية يمثل صفقة دسمة لبيع نصوص استكشافية في نطاق ستة إلى سبعة أرقام:

– متزوجان حديثًا عليهما قضاء عيد الميلاد في كلٍّ من منازل آبائهم الأربعة المطلّقين – أربعة أعياد ميلاد – 4 Christmases.

– موظف تم تعيينه للتو يذهب في عطلة إلى منتجع الشركة، وسرعان ما يكتشف أن شخصًا ما يحاول قتله – The Retreat.

- مدرّس يكره المغامرة يخطّط للزواج من فتاة أحلامه ولكن يتعيّن عليه مرافقة صهره الشرطي في رحلة إلى الجحيم - Ride Along.

(يُرجى ملاحظة: أنّ أي شيء «من الجحيم» هو دائمًا كوميديا بالإضافة إلى أشياء أخرى).

صدّق أو لا تصدق. كلٌّ من هذه الأسطر التعريفية تشترك في شيء واحد. وفضلًا عن الإجابة على «ما هو هذا الفيلم؟» فإن كلًا منها يحتوي على أربعة مكونات تجعله قابلًا للبيع.

ما هي هذه المكونات الأربعة؟

حسنًا، دعنا نتحقق من... سطر تعريفي من الجحيم!

أليس في الأمر مفارقة؟

الشيء الأول الذي يجب أن يحتويه السطر التعريفي الجيد، العنصر الأكثر أهمية، هو: المفارقة الساخرة. وقد أشار صديقي المرح وشريكي السابق في الكتابة، كولبي كار، إلى ذلك مرة واحدة وكان صائبًا بنسبة 100 ٪. وهذا الأمر مطلوب دائمًا بغض النظر أكان الفيلم كوميديًا أو دراميًا.

- ضابط شرطة يأتي إلى لوس أنجلس لزيارة زوجته التي هجرته، ليجد مبنى مكتبها وقد سيطرت عليه جماعة إرهابية - Die Hard.

- رجل أعمال يقع في قصة حب مع بائعة هوى استأجرها لموعد في عطلة نهاية الأسبوع - Pretty Woman.

لا أعرف عنك، لكنني أعتقد أن كلا هذين السطرين، أحدهما من الدراما، والآخر من الكوميديا الرومانسية، ينضحان بالسخرية. والمفارقة هنا تجذب انتباهي. ونحن الذين نجهد في صياغة الأسطر التعريفية، نطلق على ذلك مسمّى «الصنارة» أو «الخطاف» (The Hook)، لأن هذا هو ما يفعله. إنه يخطف انتباهك.

وما هو مثير للاهتمام حول كلٍّ من مبيعات النصوص الاستكشافية التي ذكرتها أعلاه، هو أنها، أيضًا، لديها نفس تلك السخرية. موسم الأعياد والفرح الأسري المفترض ينقلب رأسًا على عقب في مثال 4 Christmases.

ما الذي يمكن أن يكون أكثر غرابةً (طريقة أخرى لنقول «أكثر سخريةً») لموظف جديد، إذ بدلاً من الترحيب به في الشركة، يواجه تهديدًا على حياته في المنتجع الخاص بالشركة؟

وقد عرف كولبي ضرورة أن يكون السطر التعريفي الجيد مثيرًا للاهتمام عاطفيًا، مثل الإحساس بالحكة في الجلد التي يجب عليك هرشها.

ويشبه السطر التعريفي غلاف الكتاب الجيد الذي يجعلك راغبًا في فتحه، على الفور، لمعرفة ما بداخله. وعند البحث عن العناصر الساخرة لقصتك لوضعها في السطر التعريفي، قد تكتشف أنك لا تمتلكها بعد. حسنًا، فقد لا يكون هناك خطأ ما في السطر التعريفي وحسب - ربما تكون قصتك متعثّرة أيضًا. وربما يكون قد حان الوقت للرجوع وإعادة التفكير في الأمر. والإصرار على المفارقة في السطر

التعريفي الخاص بك هو منعطف جيد لمعرفة ما هو مفقود. ربما ليس لديك فيلم جيد حتى الآن.

• صورة ذهنية مقنعة

وثاني العناصر المهمة التي يتضمنها السطر التعريفي هو أن يمكنك من تصور فيلم كامل من خلاله. ومثل كعكة المادلين المليئة بالذكريات لدى الكاتب الفرنسي مارسيل بروست، فالسطر التعريفي الجيد، ما أن يقال حتى يتفتّح باحتمالاته في ذهنك، فترى الفيلم، أو على الأقل ستمتلك القدرة على ذلك. والصور الذهنية التي يخلقها تقدّم وعدًا أكبر. وأحد الأسطر التعريفية المفضلة لدي شخصيًا هو لفيلم Blind Date: «إنها المرأة المثالية – إلى أن تبدأ في الشرب». لا أعرف عنك، لكنني أتصور الأمر. أرى فتاة جميلة وموعدًا يجري بشكل خارج عن السيطرة، ورجل يحاول أن يتمالك الأمر لأنها. .. هي الفتاة التي يختارها قلبه! هناك الكثير يحدث في هذا السطر الواحد، أكثر بكثير من الفيلم الفعلي. لكن ذلك موضوع مختلف تمامًا. النقطة هي أن سطرًا جيدًا، بالإضافة إلى قدرته على جذبك، يجب أن يقدم وعدًا باحتمالات أكثر.

في الأمثلة المذكورة أعلاه لمبيعات النصوص السينمائية الجديدة، نستطيع أن نرى كيف يبدأ كل فيلم وينتهي، أليس كذلك؟ وعلى الرغم من أنني لم أقرأ أكثر من السطر التعريفي لفيلم Ride Along، فلدي تصور بأن هذا الفيلم يحكي أحداث ليلة واحدة، مثل After Hours. وهذا ينطبق بالفعل على كل واحدٍ من هذه الأمثلة. كل السطور

التعريفية الثلاثة تشير بوضوح إلى إطار زمني تحدث فيه قصتها: يوم عيد الميلاد، وعطلة نهاية الأسبوع في منتجع، وفي حالة Ride Along: ليلة واحدة. وبالإضافة إلى ذلك، يقدّم نموذج Ride Along صراعًا كوميديًا واضحًا حيث يواجه الأضداد هدفًا مشتركًا. سيتطلب الأمر معلّماً ساذجاً، خوّافًا، نقذف به في عالم مكافحة الجريمة الذي يشتغل فيه شقيق زوجته، ضابط الشرطة. هذا هو السبب في أن قصص «السمكة خارج الماء» ذات أهمية كبيرة: يمكنك رؤية الألعاب النارية المحتملة لشخص يتم دفعه إلى عالم لا يعرفه. في هذا السطر التعريفي الواحد تُزهِر قصةٌ كاملة بالاحتمالات.

هل يقدم سطرك التعريفي ذلك؟ هل إن إعداد الكوميديا أو الدراما الخاصة بك يستثير خيالي ليذهب متوثبًا إلى حيث أعتقد أن القصة ستذهب؟ إذا لم يحدث ذلك، فليس لديك سطر تعريفي بعد. وأنا أقول ذلك مرة أخرى: إذا لم يكن لديك سطر تعريفي، ربما يتوجّب عليك إعادة التفكير في الفيلم بأكمله.

• الجمهور والتكلفة

شيء آخر يتوجّب أن يحتويه السطر التعريفي الجيد، وهذا أمر مهم في جذب الاستوديوهات لشراء السيناريو، هو تحديد متضمَّن لنوعية الجمهور المستهدف، وتقدير لتكلفة إنتاجه. لنأخذ فيلم «4 Christmases» على سبيل المثال. أراهن أنهم يستهدفون نفس جمهور فيلم Meet The Parents وتكملته Meet the Fockers. وكلاهما عبارة عن أفلام متوسطة التكلفة وتسعى لجذب أوسع جمهور ممكن

من الفئات العمرية الأربع للمتلقّين (Four Quadrant Picture).
ومن العناصر التي أراها أصيلة في الإعلان عن هذا الفيلم، هي ما يحاول الكاتب تقديمه. سيأتون بنجمين في العشرينيات من عمرهما لجذب الفئة الأساسية المستهدفة؛ نعني المتلقين الشباب. وسيقومون بإعطاء أدوار الوالدين إلى النجوم التي يحبها الجمهور الأكبر سناً. فهل يمكننا الحصول على جاك أو روبن أو دستن؟ حسنًا، بالتأكيد! انظروا كيف أبدع دي نيرو في فيلم Meet The Parents!.

ومن الموقع الإلكتروني ذاته أستطيع معرفة أن الفيلم لم يكلّف كثيرًا. وبالتأكيد قد تكون هناك مطاردة سيارات أو حريق في شجرة عيد الميلاد (أخمّن ذلك). وفي الأساس، فهو من أفلام كوميديا الحارة (Block Comedy) – هكذا يُسمّى لأن أحداثه تجري في الحي، فهناك عدد قليل من التنقلات التي يتوجب على طاقم العمل القيام بها. إنه فيلم غير مكلف. ولو كنت مسؤولاً تنفيذياً يبحث عن جمهور من كل الأعمار، وتكلفة متوسطة الميزانية (حسب النجوم) لفيلم يُعرض في موسم عيد الميلاد، فذلك يبدو مناسبًا تمامًا لاحتياجاتي. وأعرف ما أتعامل معه من حيث الجمهور والتكلفة.

هاته إذًا!

ومن الواضح أن شخصًا ما قد فعل ذلك.

ونحن نطلب الكثير في سطر واحد، ألا تعتقد ذلك؟ لكن كل ذلك موجود هناك.

هل يحتوي سطرك على هذا النوع من المعلومات؟

- **عنوان استثنائي**

وأخيرًا، ما يلفت النظر في السطر التعريفي الجيد هو تضمينه العنوان. فالعنوان والسطر التعريفي، في الحقيقة، مثل لكمتين متتاليتين في حركة واحدة، والخلطة المناسبة لا تفشل أبدًا في إدهاشي. ومثل المفارقة في السطر التعريفي الجيد، يجب أن يتضمن العنوان الرائع قدرًا من المفارقة التي تستقي من الحكاية. وواحدٌ من أفضل العناوين في ذاكرتي، والذي يثير اعجابي، هو Legally Blonde، خاصةً عندما أفكر في كل العناوين السيئة المحتملة مثل:

- Barbie Goes To Harvard
- Totally Law School
- Airhead Apparent

والإتيان بعنوان يضع اليد على مفهوم الفيلم، دون أن يكون مباشرًا، فذلك فنٌ بحدّ ذاته. وهذا العنوان يثير الغبطة بداخلي. مؤشرٌ جيد!

وبالنسبة لي، فإن أفضل العنوانين السيئة على الإطلاق –وذلك لأعطيكم فكرة عما لا يناسبني– هو عنوان فيلم For Love or Money. وهناك أربعة أفلام بهذا العنوان، أحدها بطولة مايكل جي فوكس. ولا أستطيع أن أخبركم عن حبكة أي منها. ربما يمكنك إطلاق هذا العنوان «لأجل الحب أو المال» على أي فيلم صُنع في الماضي وتكون على حق – من الناحية الفنية. إن ذلك يوضح فقط كيف أن عنوانًا سائبًا كهذا يفتقر إلى الجاذبية، وكيف أن شيئًا غير محدد

كهذا يقتل حماسك لدفع 10 دولارات لرؤيته. ومع ذلك، فأحد العناصر الأساسية في العنوان الجيد هو أن يكون العنوان الرئيسي للقصة. مرةً أخرى أذكر مثال فيلم 4 Christmases. ففي حين أنه ليس مضرب مثل عالميًا، إلا أنه ليس سيئًا. ولكنه يقدم الشيء الوحيد الذي يجب أن يقوم به العنوان الجيد، وسأوضح هذا الأمر لأنه من المهم أن يصلك ذلك:

- **عنوان يعرّف بنفسه!**

كان بإمكانهم عنونة فيلم 4 Christmases بعنوان أكثر إبهامًا بعض الشيء، ماذا عن عنوان مثل Yuletide = موسم عيد الميلاد؟ فهو يقول «عيد الميلاد»، أليس كذلك؟ لكنه لا يحدّد ما الذي يدور حوله فيلم عيد الميلاد هذا. إنه لا يشرح ماهيته، وهو فيلم عن زوجين يتنقلان بين أربعة احتفالات بعيد الميلاد مع أربع تشكيلات مختلفة من عائلتهما في نفس اليوم. وإذا لم يجتز العنوان اختبار «قل لي ما هو»، فليس لديك عنوانٌ بعد. وليس لديك تلك الكلمتين المتتاليتين اللتين تصنعان سطرًا تعريفيًا رائعًا.

وأعترف أنه في كثير من الأحيان آتي بالعنوان أولًا ومن ثم أوائم الحكاية معه. هذه هي الطريقة التي فكرت بها في كتابة سيناريو شاركت في كتابته وبيعه بعنوان Nuclear Family «العائلة النووية». في البداية كان العنوان هو كل ما لدي. ثم توصلت إلى التفافة ساخرة. فبدلا من وصف «نووية» كما في «العائلة المكونة من الأب والأم والأطفال» بالطريقة التي يعنيها هذا المصطلح، لماذا لا تكون

نووية كما في «مُشعّة»؟ وأصبح السطر التعريفي: « أفراد من أسرة مفككة يذهبون للتخييم في مكبٍّ نووي ليستيقظوا في الصباح التالي وقد اكتسبوا قدرات خارقة». وبمساعدة شريكي في الكتابة، اللماح والماهر جيم هاجين، قمنا بصياغة تلك الحكاية وعرضنا السيناريو في مزايدة مفتوحة لينتهي في يد ستيفن سبيلبرغ مقابل مليون دولار. لقد استوفى عنواننا وسطرنا التعريفي كل المعايير المذكورة أعلاه: السخرية، الوعد بالمزيد، والجمهور والتكلفة (استهداف الفئات الأربع من الجمهور، استخدام المؤثرات الخاصة، والاستغناء عن كبار النجوم)، وهو عنوان يحكي بالتأكيد ما هو عليه مفهوم هذا الفيلم.

إنه فيلم ما زلت أرغب في مشاهدته، إذا كان هنالك من يصغي.

- **أنت وسؤال «ما هو؟» الخاص بك**

جميع كتاب السيناريو الجيّدون يتّصفون بالعناد.

ها قد قلتها.

لكنني أعني ذلك بطريقة ظريفة! لأنه إذا كان هناك أي شخص يتفهم الغطرسة العرضية لدى كاتب السيناريو من وقت لآخر، فذلك الشخص هو محدّثكم. وأن تكون كاتبًا للسيناريو فذلك يعني التعامل مع حالة شدّ الحبل المستمرة، بين جنون العظمة المطلق وانعدام الثقة العميق، لدرجة أنه يستغرق سنوات من العلاج فقط لتكون قادرًا على قول «أنا كاتب» بصوتٍ عال.

ويستفحل ذلك الأمر بصورة خاصة في أوساط كتّاب السيناريو

الاستكشافي الذين أحب الاختلاط بهم. فنحن نتوصل إلى أفكارنا السينمائية، ونبدأ في «التأليف»، ونرى ذلك بوضوح مفرط، بحيث إنه عندما نبدأ في كتابة ذلك الشيء المزعج، يكون قد فات الأوان على العودة. سنكون قد شققنا طريقنا بغطرسة خلال هذا السيناريو بغض النظر عما يقوله أي شخص. لكني اقترح أن تقول «قف» لكل ذلك. وأقترح عليك قبل أن تتوجه إلى مشهدك الأول أن تفكر طويلاً وبقوة في السطر التعريفي، والعنوان، والملصق (One Sheet /Poster).

بل والقيام باختبار للتسويق!

ما هذا الذي تقترحه؟

• مثال لاختبارات التسويق

لقد ألمحت إلى خيار التوقف عن الانخراط في كتابة السيناريو إلى أن تأتي بسطر تعريفي وعنوان رائعين. وأعلم أنه خيارٌ مؤلم. ولكن دعني أوضح لك كيف يؤتي ثماره. لقد كنت أعمل للتو مع كاتب سيناريو على الإنترنت. لم يكن لديه سطره التعريفي. كانت لديه بالفعل فكرة جيدة -أو على الأقل نواة لفكرة جيدة- لكن السطر التعريفي كان مُبهمًا، ولم يشدّني. لذا فقد طلبت منه العودة إلى الصفحة الأولى (Page One) المرعبة، أي إعادة كتابة شبه كاملة لنص السيناريو. وقد تذمّر وتباكى، لكنه قام بذلك.

لقد وضع قصته وكل المشاهد المفعمة بالحيوية والعناصر المتكررة جانبًا، وبدأ في كتابة أسطر تعريفية - وذلك عمل رتيب وفظيع.

وحاول التوصل إلى الأسطر التي توائم قصته، وتستوفي المعايير في ذات الوقت. وما اكتشفه، بعد العديد من المحاولات الفاشلة، هو أنه أُضطر إلى البدء في تحريف سطره التعريفي لجعله يحمل المفارقة، ويأخذ بعين الاعتبار عاملي الجمهور والتكلفة، ويضمنه صورةً واضحةً بما يعد به الفيلم، وعنوانًا استثنائيًا. وعندما ترك أفكاره المسبقة عما كانت عليه حكايته - هكذا! استطاع تغيير السطر التعريفي.

وسرعان ما بدأ في تلقّي استجابات أفضل من الذين عرض عليهم المشروع، وفجأةً، وهكذا! بدأت قصته تتغير لتتناسب مع السطر التعريفي. وهكذا! مرةً أخرى، أصبحت القصة أفضل! والمفارقة التي كانت موجودة إلى حدٍّ ما صارت أكثر وضوحًا. وعندما تمت صياغة كل شيء في سطر تعريفي متقن، جرى جلب الصراعات إلى نقطة تركيزٍ أكثر حدّةً أيضًا. كان لا بد لذلك أن يحدث! وإلا فلن يكون السطر التعريفي ناجحًا. كما أصبحت الشخصيات أكثر تميزًا، والقصة أكثر وقعًا، والسطر التعريفي جعل الكتابة الفعلية أسهل في نهاية المطاف.

وأفضل شيء حول ما اكتشفه كاتب السيناريو هذا، هو أنه قد أنقذ الجميع، على طول الخط، ووفّر الكثير من المال والمشاكل. أيمكنك أن تتخيل محاولة القيام بهذا النوع من الإصلاحات للسطر التعريفي في مرحلة ما بعد الإنتاج؟ سيكون الوقت قد تأخّر حينها. وقبل أن ينفق المرء 10 سنتات، بإمكانه أن يستخدم الورق والقلم الرصاص وذكاءه فقط، للقيام بعمل الجميع نيابة عنهم. فهو لم يسهّل

مهمّة الشخص الذي يمسك بالصحيفة لكي يقترح أفلامًا على أصدقائه فحسب، بل أعطاه تفاصيل سترشدهم بصورةٍ أفضل ما إن يصلوا إلى دار السينما. كل ذلك لأنه منح مشروعه جوابًا أفضل على سؤال «ما هو هذا الفيلم؟».

والجزء الأخير والمهم حول القيام باختبار الطريق لسطرك التعريفي هو أن تتكون لديك خبرة في عرض فكرتك السينمائية في مختلف الظروف. فأنا أعرض فكرتي على أي شخص يرغب في التوقف والاستماع. أفعل ذلك في صف الانتظار في المقهى، ومع الأصدقاء والغرباء، ودائمًا ما أكشف عما بداخلي عندما يتعلق الأمر بمناقشة ما أشتغل عليه، لأنه:

1. ليس لدي أي خوف من أن شخصًا سيسرق فكرتي (وأي شخص لديه هذا الخوف فهو من الهواة) و...

2. يمكنك معرفة المزيد حول الفيلم الخاص بك من خلال النقاش مع الأشخاص وجهًا لوجه بدلًا من إعطائهم إياه لقراءته على انفراد.

هذا ما أعنيه بـ «اختبار التسويق».

وعندما أكون على وشك عرض أحد مشاريعي على استوديو ما. عندما أكون منهمكًا في الاشتغال على فكرة فيلم جديد، أو عندما لا أستطيع تحديد أي فكرة من بين الأفكار الأربع أو الخمس هي الأفضل، أتحدّث إلى أشخاصٍ من خارج المهنة. أتحدث إليهم وأنظر

في أعينهم وأنا أتحدث. وعندما يبدأون في الانجراف بعيدًا، وينظرون إلى الجهة الأخرى، أدرك حينها أني قد فقدتهم، وأتيقّن من أن عرضي يعاني من إشكالات. لذا أتأكد، عندما ألتقي بضحيّتي التالية، أنني قد قمت بتصحيح أي ثغرة أو جانب محيّر كنت قد أغفلته في المرة الأولى. والأهمّ من ذلك كله، أنه أمرٌ ممتع عمله حقاً.

والسيناريو المثالي لعرض فكرتك السينمائية يكون على هذا النحو:

تصوير داخلي. مقهى يطل على شارع مزدحم - نهارًا.

رواد المقهى، مزيج من الممثلين الشباب وراكبي الدراجات النارية والبيض المتعالين، يرتشفون مشروباتهم. بليك سنايدر يتفحص الحشد. يقترب من الشخص الذي يبدو الأقل احتمالًا أن يرده بيده.

بليك سنايدر

- مرحبًا هل يمكنك مساعدتي؟

الغريب (بارتياب)

- ما الأمر؟ لدي حصة لياقة بدنية بعد عشر دقائق.

بليك سنايدر

- عظيم، لن يستغرق سوى ثانية. أنا أشتغل على فكرة فيلم وأردت أن أعرف رأيك.

الغريب (يبتسم، وينظر إلى الساعة)

- حسنًا...

هذا، بالنسبة لي، هو الإعداد المثالي والذي أكرره مع جميع الفئات العمرية، في كل الأوضاع، في جميع أنحاء جنوب كاليفورنيا - ولكن بشكل خاص مع الجمهور المستهدف لما أشتغل عليه حينها.

هذا النوع من التسويق التجريبي ليس طريقة رائعة للقاء الناس وحسب، بل الطريقة الوحيدة لمعرفة ما لديك. المستمع الذي يفكر لحظتها في أن يكون في مكان آخر هو الشخص المثالي. وإذا كان يمكنك جذب انتباهه، إذا كان بإمكانك إبقاء انتباهه معك، وإذا كان يريد معرفة المزيد عن القصة التي ترويها، فلديك أذًا فكرة فيلم جيد.

وما ستجده أيضًا أذا ما اقتلعت نفسك من وراء جهاز الكمبيوتر، وتوجّهت للحديث مع الناس هو كيف أن التجربة الواقعية التي حدثت لك في المخيم الصيفي في عام 1972، القصة التي بنيت عليها سيناريو بكامله لأنها تعني الكثير لك، لا تعني شيئًا البتّة بالنسبة لشخص غريب. ولجذب انتباه هذا الغريب ومن ثم الحفاظ عليه، عليك أن تجد طريقة لتردّ على سؤال «ما هو هذا الفيلم؟» بجواب يعني له شيئًا بالفعل. وإلا فأنت تهدر وقتك. وهناك الكثير من الغرباء أكثر من الأصدقاء يشترون تذاكر. وبغض النظر عمن يشجعك من الأصدقاء، فالغرباء هم من تحتاج بالفعل لأن تكسب إعجابهم.

ما هي أفضل طريقة لمعرفة ما لديك بدلًا من الخروج والتحدث إلى الآخرين؟

- «موت» المفهوم الواضح (High Concept)

وكل ما تحدثنا عنه لحدّ الآن يدور حول مصطلح يكرهه العديد من الناس في هوليوود: المفهوم الواضح. وقد أُشتهر هذا المصطلح من خلال كتابات جيفري كاتزينبيرج ومايكل آيزنر في أوج نشاطهما كمعلّمين شباب يعملون في ديزني. وبالنسبة لهما، كان هذا يعني ما كنا نناقشه هنا -كل ما يجعل الفيلم أكثر سهولة- وقد توصلا إلى مجموعة طويلة من الأفلام ذات المفهوم الواضح والناجحة. وكل ما كان عليك فعله هو النظر إلى الملصق لتعرف «ما هو هذا؟» بالنسبة لأفلام من قبيل:

- Ruthless People
- Outrageous Fortune
- Down and Out in Beverly Hills

ومثل الكثير من المصطلحات التي كانت دارجةً لفترة من الزمن، أصبح الآن من غير الرائج أن تقول إن مشروعك يحمل مفهومًا واضحا. وقد تم الإعلان عن وفاة المفهوم الواضح عدة مرات. ولكن مثل الكثير مما سأناقشه خلال هذا الكتاب، فأنا أقل اهتمامًا بما هو دارج وأكثر اكتراثًا بما ينجح وما يحمل الحس السليم.

وفي رأيي، فإن التفكير في «المفهوم الواضح»، والإجابة عن «ما هو هذا؟» هما من العادات الحميدة، ولباقةٌ في محلّها إذا صح التعبير. إنها الوسيلة لوضع نفسك في موقع المشاهد؛ الشخص الذي يدفع الكثير من المال، بما في ذلك رسوم مواقف السيارات، وأتعاب جليسة

الأطفال، ليأتي ويرى الفيلم الخاص بك. ولا تخدع نفسك، وبقدر ما كان هذان الحالمان رائعين، فلم يخترعا فكرة المفهوم الواضح، بل هي موجودةٌ منذ البداية.

ولنتأمّل في كل فيلم من أفلام بريستون ستورجيس من أربعينيات القرن العشرين:

- Christmas In July
- Hail the Conquering Hero
- Lady Eve
- Sullivan's Travels

وكل الأفكار ذات المفاهيم الواضحة التي جذبت الناس إلى المسارح بنيت على أساس السطر التعريفي والملصق.

ولنراجع كل أفلام ألفريد هيتشكوك على الإطلاق، ولنأخذ أمثلةً من أفلامه:

- Rear Window
- North by Northwest
- Vertigo
- Psycho

وبالنسبة إلى معجب حقيقي بالسينما، فمجرد ذكر هذه الأفلام يستدعي إلى الذهن السطر التعريفي والملصق لكل قصة. ولنتفحص هذه العناوين. كل واحدٍ منها، بلا استثناء، يجيب بالتأكيد عن سؤال

«ما هو هذا الفيلم»، وبطريقة ليست مباشرة أو غبية. حسنًا! ربما كان Psycho عنوانًا سيئا على الأرجح، لكننا سنتركه يفلت من المساءلة – فهذا هيتشكوك، على أي حال.

والفكرة هي أنه إذا أعطاك شخصٌ ما ردودًا فاترة فيما يخص فكرة المفهوم الواضح، فابتسم له فقط وكن واثقًا بأن الإجابة الجيدة على سؤال «ما هو هذا الفيلم؟» لجمهور محتمل –بغض النظر عمن هم أو المكانة التي يحتلونها في تراتبية صناع السينما– هو أمر لن يصبح خارج الموضة. وبالنسبة لأولئك الذين يعتقدون أن هذه لعبة خاصة بمسوقي الأفلام أكثر مما هي خاصة بصنّاع الأفلام، فإنني أتحداهم أن يتوصلوا إلى شيءٍ أفضل من عنوان Legally Blonde. وكما سنرى في الفصل التالي، فنحن في بداية البحث عن طرق لوضع أنفسنا في مكان رواد السينما.

وهذا ما يتوجب علينا جميعًا فعله أكثر من أي وقت مضى.

• ملخص

هل بدأت نقاط التواصل العصبي الخاصة بك في الخلل؟ هل أصبحت الآلام المتزايدة أكثر من اللازم؟ حسنًا، سواء كانت هذه أخبارًا قديمةً أو جديدة، يظل «ما هو هذا الفيلم؟» هو المنطلق الوحيد لبدء هذه المهمة الخاصة بنا. يجب على كاتب السيناريو، وخاصة من يكتب النصوص الاستكشافية، أن يضع اعتبارًا للجميع على طول الطريق، بدءًا من وكيل الأعمال، إلى المنتج، إلى مدير الاستوديو الذي

يقرر ما الذي سيتم تحويله إلى فيلم. وهذا العمل يبدأ بهذا السؤال: «ما هو هذا؟»

وجنبًا إلى جنب مع جواب جيد لسؤال «ما هو هذا؟»، يجب أن يكون هناك إدراك واضح بما يدور حوله الفيلم وتصور لنوعية الجمهور المستهدف. يجب أن تكون نبرته، واحتمالاته، ومعاناة شخصياته، وسلوكها، سهلة الفهم ومقنعة.

ومن أجل إيجاد جواب جيد لسؤال «ما هو هذ الفيلم؟»، يتعيّن على كاتب السيناريو أن يكون قادراً على الإتيان بسطر تعريفي جيد – من جملة أو جملتين يخبرنا بكل شيء. ويجب أن يفي بأربعة عناصر أساسية ليصبح مؤثرًا:

1. المفارقة: يجب أن يكون ذلك بطريقة مثيرة – وضع درامي يشبه الإحساس بالحكة التي يتوجب عليك هرشها.

2. الصورة الذهنية المقنعة: يجب أن تتفتّح في ذهنك كل مرة تسمعه. يجب أن تتضمّن الفيلم كاملًا، بما في ذلك الإطار الزمني.

3. الجمهور والتكلفة: يجب أن يحدّد النبرة والجمهور المستهدف وتقديرًا بالتكلفة، لكي يعرف المستثمرون ما إذا كان بإمكانهم تحقيق الربح.

4. العنوان الاستثنائي: فالكلمتان المتتاليتان لسطر تعريفي جيد يجب أن تتضمن عنوانًا عظيمًا، عنوانًا «يقول ما هو هذا» ويفعل ذلك بطريقة ذكية.

ذلك كله جزء مما يسمى «المفهوم الواضح»، وهو المصطلح الذي جاء لوصف الأفلام التي يسهل رؤيتها. وفي الواقع، يعتبر المفهوم الواضح أكثر أهمية من أي وقت مضى، خاصة وأن الأفلام الآن يجب أن تُسوّق عالميًا أيضًا. وقد كان المتعارف عليه أن شباك التذاكر المحلي (في أمريكا) يجلب 60 ٪ من المردود الكلي للفيلم، ولكن هذا الرقم انخفض إلى 40 ٪. بما يعني أن الأفلام يجب أن تسافر وأن تُفهم في كل مكان – فأكثر من نصف سوقك خارج الولايات المتحدة الآن. وفي حين أن المفهوم الواضح هو مصطلح غير متداول، فهو بالتحديد نوع الأفلام التي تبحث عنها هوليود بشكل مستمر. وعليك فقط أن تكتشف طريقة أسرع وأكثر سلاسة لتقدّم أفكارًا ذات مفهوم واضح.

وأخيرًا، فالهدف هنا هو كسب اهتمام الجمهور، لذا، فمن الوسائل الجيدة لاختبار الطريق هي الابتعاد عن جهاز الكمبيوتر الخاص بك والقيام بعرض أفكارك. اعرضْ فكرةَ الفيلم على أي شخص يستمع ومن ثم أعدْ صياغته وفقًا لذلك. فأنت لا تعرف أبدًا قيمة الأشياء التي يمكن أن تتعلمها من شخص غريب يحمل تعبيرًا بريئًا على وجهه.

- تمارين

1. التقط الصحيفة وقم بعرضٍ لأفلام هذا الأسبوع لأحد أصدقائك. هل يمكنك التفكير في طرقٍ لتحسين السطر التعريفي أو الملصق لأيٍ من هذه الأفلام؟

2. إذا كنت تشتغل بالفعل على سيناريو، أو إذا كانت لديك عدة نصوص سينمائية في أدراجك، فقم بكتابة السطور التعريفية لكل منها وقدمها إلى شخص غريب. ومن خلال عرض فكرتك السينمائية بهذه الطريقة، هل تجد حاجة لتغيير السطر التعريفي؟ هل يجعلك ذلك تفكر في أشياء كان يجب عليك تجربتها أثناء كتابة السيناريو الخاص بك؟ هل يجب تغيير القصة لتناسب النقاط القوية في عرض الفكرة السينمائية؟

3. ارجع إلى دليل برامج التلفزيون واقرأ الأسطر التعريفية للأفلام. هل يخبرك السطر التعريفي والعنوان شيئًا حول الفيلم؟ هل ترى علاقةً بين السطر التعريفي المبهم وفشل الفيلم؟ هل كان غياب الجواب الجيد على سؤال «ما هو هذا؟» سببًا بأي شكل من الأشكال في هذا الفشل؟

4. إذا لم تكن لديك فكرة لنص سينمائي حتى الآن، فجرّب هذه التمارين لإطلاق مهاراتك في صياغة الأفكار السينمائية:

• **المضحك**: اختر فيلمًا دراميًا، أو فيلم إثارة، أو فيلم رعب، وحوّله إلى فيلم كوميدي. مثل أن تحول فيلم Christine إلى Funny Christine: فيلم الرعب حول السيارة المسحورة لدى الفتى المراهق والتي تفسد حياته، يصبح الآن فيلمًا كوميديًا عندما تبدأ السيارة في تقديم نصائح حول أساليب المواعدة.

• **الخطير**: وبالمثل، اختر فيلمًا كوميديًا واجعله دراميًا. كأن تقول Serious Animal House: دراما حول فضيحة الغش في جامعة صغيرة تنتهي بمواجهة مثل A Few Good Men.

• **عميل فيدرالي خارج الماء**: وبإمكان ذلك أن يكون فيلمًا كوميديًا أو دراميًا. حدد خمسة أماكن لم يتم إرسال عميل فيدرالي إليها في الأفلام من أجل حل لغز جريمة غامضة. مثال: «قف! أو سأصبّ الزبدة!»: عميل فيدرالي يرسل في مهمة سرية إلى مدرسة للطهي في بروفانس بجنوب فرنسا.

• **المدرسة**: وبإمكان ذلك أن يكون فيلمًا كوميديًا أو دراميًا. حدد خمسة أمثلة على نوع غير اعتيادي من المدارس أو المخيمات أو الفصول الدراسية. مثال: «مدرسة الزوجات»: نساء يرسلهن أزواجهم الأثرياء إلى المدرسة وسرعان ما يتمردن عليهم.

• **الأضداد!**: دراما أو كوميديا. حدد عدة فرقاء على طرفي نقيض من قضية ملتهبة. مثال: بائعة هوى وواعظ يقعان في الحب وصالون تدليك جديد يقسّم سكان بلدة صغيرة.

• **القاتل المهووس قربي**: دراما أو كوميديا. حدد شخصًا، أو حيوانًا، أو شيئًا غير عادي يمكن لشخص مرتاب أن يتصوره قاتلا. مثال: «رئيسي قاتلٌ محترف»: شخصٌ يحصل على ترقية في كل مرة تظهر جثة في مقر الشركة - هل رئيسه هو القاتل؟

وإذا توصلت إلى سطرٍ تعريفي جيد لقصص الكوميديا العائلية، فإليك بعنوان البريد الإلكتروني الخاص بي: bsnyder264@aol.com. وسيسعدني أن أقرأ سطرًا تعريفيًا جيدًا...

أعطني الشيء نفسه... ولكن بشكلٍ مختلف

إن المعضلة اليومية لكاتب السيناريو تتمثّل في تجنّب ما هو مبتذَل ومستهلَك.

فبإمكانك أن تكون بالقرب من الأفكار المبتذلة، وبإمكانك الرقص معها، والركض باتّجاهها واحتضانها. ولكن يتوجّب عليك في اللحظة الأخيرة أن لا تأخذها كما هي.

عليك أن تهبها لمستك الخاصة.

وإصرارنا على هذه اللمسات الخاصة، ومقاومة ذلك الصوت الداخلي الذي يقول: «حسناً، لا أحد سيلاحظ ذلك» هو جزءٌ من معركةٍ كونية يخوضها كل القصّاصين الجيدين دائمًا.

ولنقتبس من صاحب الأستوديو الذي ذكر هذه القاعدة للمرة الأولى؛ سام غولدوين، خلال جلسة عمل لتطوير نصٍ سينمائي: «أعطني الشيء نفسه.. ولكن بشكل مختلف».

مباركٌ رأسُه ذو المقدّمة البارزة.

وفي كل مراحل الإبداع: من بداية نشوء الفكرة، إلى تحديد أسلوب الشخصيات في الحوار، إلى المشاهد ذاتها، فإن وضع لمسات جديدة هو ما نقوم به كل يوم. ولكن لمعرفة كيف تتجنب الأفكار المبتذلة، ومعرفة أي أسلوب ستستخدم، يتوجب عليك الاطلاع على ذلك الأسلوب. والمطلوب هو معرفة شاملة بمئات الأفلام خصوصًا تلك التي تشبه الفيلم الذي تشتغل على كتابة نصه السينمائي.

ومهما يكن الأمر مفاجئاً بالنسبة للأشخاص المهتمين بالدخول في صناعة الأفلام، فإنني أشعر بخيبة الأمل حقاً عندما أكتشف كم من الوجوه الجديدة لا يستطيعون حتى الاستشهاد بعبارةٍ من عملٍ من النوع السينمائي الذي يودّون اشتغاله، دع عنك الاستشهاد بعبارات من الأفلام عمومًا

صدقوني، كل اللاعبين الكبار في هذا المجال قادرون على ذلك.

استمع إلى سبيلبرغ أو سكورسيزي وهما يتحدثان عن الأفلام. فهما يعرفان، وقادران على الاستشهاد بعباراتٍ من مئات الأفلام. ولا أقصد أنهما قادران على سردها عن ظهر قلب، بل قادران على إيضاح الطريقة التي يسير بها كل فيلم. فالأعمال السينمائية هي آلات متقنة الصنع من المشاعر والانفعالات، مثل الساعات السويسرية بعتلاتها المضبوطة وتروسها الدوارة التي تحركها. وعليك أن تكون قادراً على تفكيكها وإعادة تركيبها ثانية، في الظلام، وأنت نائم. وليس كافيًا أن تعرف بضعة أفلام. وليس كافياً أيضاً أن تعرف كل الأفلام التي صُنعت خلال السنوات الخمس الماضية. بل عليك أن تعود إلى

الماضي، وتطّلع على الأصول والبدايات التي تتحدّر منها الأنواع السينمائية، وتعرف ما الذي أضافه كل فيلم في هذا التراتب، وكيف تطوَّر الفن مع كل عمل.

وهذا ما يقودني إلى موضوع الأنواع السينمائية (Genre).

فأنت على وشك أن تأخذ خطوةً أخرى في كتابة نص سينمائي ناجح. ونعني بذلك تحديد الفئة التي تنتمي إليها فكرة الفيلم الذي تصنعه. ولكنك قد تقول: لا، فعملي جديد تماماً! ولا يشبه أي فيلم تمت مشاهدته! وأرفض لفيلمي أن يُصنّف ضمن أي فئة!

للأسف، فقد فات الأوان.

لن تستطيع أن تخبرني بأي فكرة لا تشبه فكرة، إن لم أقل عشرات الأفكار الأخرى، التي نجدها في الأعمال السينمائية المعروفة. وصدقني، فالفيلم خاصتك ينتمي إلى نوع سينمائي ما. وذلك النوع له قواعده التي يتوجب عليك معرفتها.

فلكي تستطيع تفكيك الفكرة المبتذلة، وتقدم لنا الشيء نفسه... ولكن بصورة مختلفة، يتعيّن عليك أن تعرف النوع الذي ينتمي إليه عملك، وكيف تأتي بلمساتك الخاصة التي تتفادى عوامل أرضاء الذات. وستكون لديك فرصة أكبر في النجاح لو استطعت ذلك. وبالمناسبة، فالكل، وأعني الكل في هوليود، يقومون بذلك. لذا، لما لا تحاول أن تعرف ما يعرفونه؟

• **ما هو هذا الفيلم.. ويشبه ماذا!**

أذًا، لديك الآن السطر التعريفي الخاص بفيلمك.

وقد اتّبعت نصائحي، وذهبت في رحلة طريق واختبرت قدراتك على عرض فكرتك على العشرات من «الضحايا»، وتلقيت ردود أفعالهم واستفدت منها في تجويد عملك، والآن يتلألأ سطرك التعريفي هناك ولديك شعور بأنك أمام مشروع ناجح.

وليس أمامك سوى أن تبدأ بكتابة المشهد الافتتاحي. صحيح؟

خطأ. سأطلب منك التوقف. فقبل البدء بالكتابة سأطلب منك أن تفكر قليلاً في السؤال الذي يأتي بعد «ما هو هذا الفيلم؟» وهو أن تسأل: «ما الأفلام التي يشبهها؟».

وأعود ثانية إلى مثالك أنت وأصدقائك ليلة السبت. فقد استعرضت لهم ما هي خياراتهم من الأفلام، واختاروا بعضًا منها. والآن يرغبون في معرفة ما الذي يتوقعونه عندما يدفعون ثمن التذكرة. حسنًا، فهو فيلم كوميدي، ولكن من أي نوع؟

وهذا السؤال جديرٌ بأن يُطرح لأنك تسمع الكثير من العبارات التعريفية السيئة في هوليود. هي تلك الصياغات للأفكار السينمائية والتي نستخدمها كتعريفاتٍ مختصرة ولكني أمقتها ولا أنصح باستخدامها، أقصد العبارات التي تصبح مدعاة للسخرية لدى الناس – ولهم الحق في ذلك. كأن تقول «مثل فيلم X-Men يقابل فيلم Cannonball Run» أو «فيلم Die Hard في صالة البولينغ» فالعبارات

التعريفية التي تجمع بين فيلمين أو أكثر هي عبارات مضجرة بصورة خاصة.

وأنت تجلس محتارًا تحاول أن تتخيل كيف يكون الفيلم الذي يجمع بين فيلم Heathers ومسلسل M*A*S*H. ما هو ذلك؟ فتاةٌ مدلّلة تنضم إلى الجيش؟ فريقٌ طبي يُنقل بالطائرة لإنقاذ صبية يتبادلون أطلاق الرصاص؟ ماذا؟ والأرجح أن كل ما يفعله هؤلاء هو الامساك بعملين ناجحين على أمل أن هنالك شيئاً ما سيثير إعجاب أحدهم.

وعليك ملاحظة أن لا تستخدم المفرقعات لوصف التجارب الطبية المهووسة؛ كأن تقول فيلم Ishtar يقابل فيلم Howard the Duck – وهذا مثال فقط لإظهار إلى أي مدى هو سيءٌ هذا الأسلوب في صياغة الأفكار السينمائية، وإن كنتُ أنساق وراء ذلك أحيانًا.

وتحديد الفئه التي ينتمي إليها الفيلم هو خطوة ممتازة لأنه من المهم بالنسبة لك، كمؤلف للسيناريو، أن تعرف نوع الفيلم الذي تكتبه. ومن بين الطرق المتعدّدة للتوهان أثناء كتابة السيناريو، فهذه أكثرها شيوعاً. وعندما أكتب نصاً سينمائياً، أو عندما يكتب ستيفن سبيلبرغ فيلماً، فمن المعتاد أن نتطلع إلى أفلام أخرى ونبحث عن مفاتيح لخلق الحبكة والشخصيات ضمن ذلك النوع الفيلمي. ولهذا، فعندما ترى نفسك عالقاً في مكانٍ ما من حكاياتك، أو عندما تستعد للكتابة، عليك بمراجعة عشرات الأفلام التي تشبه الفيلم الذي تشتغل عليه لكي تكتشف أهمية عناصر الحبكة، ولماذا ينجح

بعضها وأين يمكنك تغيير ما هو مبتذل وتحويله إلى شيءٍ جديدٍ ومتألق.

هنالك عشرة أنواع سينمائية أثبتت كونها منطلقاتٍ جيدة لبدء هذه العملية. هذا هي صفتها، أماكن للانطلاق والبدء. وسنتحدث عن أهميتها وكيف بالإمكان أن نتعدّاها.

وأثناء بحثي عن الأفلام المتشابهة في لعبة التصنيف هذه، كان يهمني إيجاد فئات من الأفلام أستطيع أن أضيف إلى قوائمها كل عام. وأعتقد أنه بإمكانك إيجاد مكان لأي فيلم تمت صناعته ضمن هذه الفئات العشر وبإمكانك أن تخترع فئاتك الخاصة وإضافتها إلى الفئات العشر التي سأذكرها بعد قليل. ولكني اتمنى أن لا تكون في حاجة لذلك. وستلاحظ أن قائمتي لا تتكوّن من الفئات التقليدية للأنواع السينمائية مثل الأفلام العاطفية، والكوميدية، والملحمية، وأفلام السيرة. وذلك لأن هذه المسميات لا تخبرني في واقع الأمر عن أي شيء حول آليّة الحكاية التي يقدّمها العمل. وهذا ما أريده في الواقع.

الفئات العشر التي وضعتها لتصنيف الأفلام هي كالتالي:

1. وحش في المنزل
2. الجزّة الذهبية
3. خارج القمقم
4. صديق في ورطة
5. طقوس العبور

6. المحبة بين الرفاق
7. الجريمة الغامضة
8. الأخرق المنتصر
9. الحياة المؤسساتية
10. البطل الخارق

هل أنت محتارٌ تماماً؟ هل تشكّك في سلامة عقلي عندما أقول لك أن فيلم Schindler List وفيلم Die Hard ينتميان لنفس الفئة؟ هل تنظر لي بتشكك عندما أخبرك أن أفلام محبة الرفاق هي قصص حب متخفيّة. حسنًا. أذًا، دعنا نحفر أكثر في العالم الرائع لفئات الأفلام.

- وحش في المنزل

ما الذي يجمع بين أفلام مثل Jaws وExorcist وAlien؟ جميعها أمثلة على الفئة التي أسميها «وحش في المنزل». ولهذه الفئة سجّل طويل، وربما كانت هي القصة الأولى التي رواها البشر. وتتكون من عنصرين حيويين: وحش ومنزل. وعندما تضيف إلى المنزل بشرًا يستميتون من أجل القضاء على الوحش، يصبح لديك نوعٌ من الأفلام ذي طابع غريزي (Primal) يصف كل شخص وكل مكان. إنه ذلك النوع من الأفلام الذي من الممكن أن تعرضه على رجل الكهف. ليس لأنه فيلم تافه، بل لأنه غريزي، وكل واحد منا يستوعب الوصية البدائية الأولى: لا تجعل من نفسك فريسة!

لذا، فهذه الفئة مسؤولة عن كمٍ هائل من الأفلام الناجحة على

مستوى العالم، وبإمكانك عرض هذه الأفلام بدون صوت وتظل قادرًا على فهمها: Jurassic Park وNightmare On Elm Street وFriday the Thirteenth، وScream. وكل الأفلام التي تدور حول البيوت المسكونة وقصص الأشباح هي نماذج لهذه الفئة. وحتى الأفلام التي لا تحوى عناصر خارقة، مثل فيلم Fatal Attraction، تصنف ضمن هذه الفئة. ولدى مشاهدتك لأفلام مثل Arachnophobia، وLake Placid، وDeep Blue Sea يتضح لك كيف يمكنك أن تنتهى بفيلمٍ فاشل إذا لم تعرف قواعد هذه الفئة.

وهي قواعد سهلة. فيجب أن يكون «المنزل» مكاناً له حدود: مدينة ساحلية، مركبة فضائية، مدينة ألعاب مستقبلية فيها ديناصورات، أو بيت العائلة. ويجب أن تكون هنالك خطيئةٌ ما قد أُرتكبت –عادةً ما يكون دافعها هو الطمع المادي أو الشهوات الجسدية– تتسبب في نشوء شيءٍ خارق القوة ينقضّ، مثل الملاك المنتقم، للقضاء على أولئك الذين ارتكبوا الخطايا ويُبقي على حياة الذين أدركوا ماهية تلك الخطايا. والبقية عبارة عن «اركضْ وابحثْ عن مخبأ». وإضافة لمسات جديدة على الوحش، وعلى قدراته الخارقة، والطريقة التي تتم فيها المباغتات، هي مهمة مؤلف السيناريو الذي يبتغي أن يضيف إلى الأغصانِ المتألّقة لشجرةِ الأفلام هذه.

وبإمكاننا أن نرى مثالًا سيئاً من هذه الفئة في فيلم «Arachno-phobia» من بطولة جيف دانيالز وجون غودمان. فهناك وحش سخيف: عنكبوت صغير. بدون الكثير من القدرات الخارقة وليس

من شيءٍ مخيف فيه: تدوس عليه فيموت. وأيضاً: ليس هنالك منزل. ففي أي لحظة، بإمكان سكان هذه الفيلم أن يقولوا «الحساب من فضلك» ويغادرون المدينة في أول حافلة.

فأين التوتر هنا؟

ولأن صناع هذا الفيلم أخلّوا بقواعد فئة أفلام «الوحش في المنزل»، انتهى بهم الأمر إلى خليطٍ هش. فهل هو فيلم كوميدي أم دراما؟ هل يتوجب أن نشعر بالخوف – أقصد الخوف الحقيقي؟ وبإمكاني أن أؤلف كتابًا كاملًا حول قواعد أفلام «الوحش في المنزل»، ولكنك لست بحاجة لرفقتي لتقيم مهرجانًا لهذه الفئة من الأفلام وتتفرج عليها بتمعّن وتكتشف هذه الفوارق الدقيقة بنفسك، وإذا كنت بصدد كتابة سيناريو من هذه الفئة، فإنني أقترح عليك القيام بذلك.

وكما هو الحال مع كل الفئات التي سنناقشها، فنحن أمام فئة من الأفلام لم يتم استهلاكها بعد بالتأكيد، وهنالك دائمًا طريقة لعمل فيلم جديد. ولكن يتعيّن عليك إضفاء لمسة أو مقاربة جديدة لجعله عملًا ناجحًا. عليك أن تتحرر من الأفكار المبتذلة، وعليك أن تعطينا الشيء نفسه.. ولكن بشكلٍ مختلف. وكل من يعتقد أنه ليس هنالك تخوم جديدة لم تُكتشف بعد، عليه أن يتفكّر في أسطورة المينوتور Minotaur. وحش رائع: نصف رجل ونصف ثور. ومنزل رائع: متاهة يُرسل إليها المدانون ليلقوا حتفهم. ولكن الكاتب الإغريقي القديم الذي نظر إلى هذه الحكاية الناجحة قائلاً: «لقد انتهى الأمر.

فقد مات هذا النوع من الحكايات ولا استطيع تخطي ما تمت كتابته!»
هو كاتبٌ لم يتخيّل الممثلة غلين كلوز بتسريحة شعر سيئة وأرنب مغليّ.

• الجزّة الذهبية

إن الأسطورة التي تتناول «رحلات البحث» هي الأكثر تشويقاً من بين الحكايات التي تُحكى حول نار المخيم منذ القدم. وإذا ما كان نصك السينمائي قابلاً لأن يُصنّف ضمن أفلام الرحلات، فعليك أن تعرف قواعد النوع السينمائي الذي أطلق عليه اسم «الجزّة الذهبية»، وهو اسمٌ يأتي من الأسطورة الإغريقية القديمة «جيسون والمغامرون». وكلها أفلام تتحدث عن الشيء نفسه دائماً: بطل يذهب في رحلة طريق باحثاً عن شيء ما ولكنه ينتهي باكتشاف شيء مغاير – يكتشف نفسه.

لذا فإن أفلاماً من قبيل: Wizard of Oz, Star Wars, Road Trip, Back to the Future، وPlanes, Trains and Automobiles هي في جوهرها نفس الحكاية وكأنها فيلم واحد لا أكثر.

هل يروّعك ذلك؟

ومثل التطورات في أي حكاية، فمعالم أفلام الجزّة الذهبية هي الناس والأحداث التي يمر بها البطل أو الأبطال في ترحالهم. ولأن الحكاية تتكوّن من فصولٍ عديدة، فقد تبدو غير مترابطة ولكنه يتوجب أن تكون كذلك. فالثيمة في كل فيلم من هذه الفئة هي ثيمة

النضج الداخلي، والطريقة التي يتفاعل فيها البطل مع الأحداث هي في كنهها حبكة الحكاية. وهي طريقتنا لمعرفة أننا بحق نتقدم إلى الأمام – ولن تكون المسافات التي نقطعها هي ما يصنع فيلماً جيداً هنا، بل الكيفية التي يتغير فيها البطل كلما مضى في طريقه، ومهمتك ككاتب هي أن تجعل هذه المعالم ذات معنى لشخصية البطل.

وبالمناسبة فقد اشتغلت على فيلم من هذه الفئة مع شريكي الحالي في الكتابة، شيلدون بول. وكنا بطبيعة الحال، نناقش الكثير من أفلام فئة الجزة الذهبية. ولأن فيلمنا هو فيلم كوميدي، فقد وضعنا نصب أعيننا فيلم «Planes, Trains and Automobiles»، وناقشنا ديناميكية الشخصيات في افلام مثل Rain Man، وفيلم Road Trip، وحتى فيلم Animal House – صدّقوا أولا تصدّقوا – في محاولة لوضع اليد على مفاصل قصتنا التي تدور حول شاب يُطرد من دون وجه حق من المدرسة العسكرية ويعود إلى بيته ليكتشف.. أن والديه قد رحلا من المنزل دون أن يخبراه! لذا فهو «كفيلم Home Alone في رحلة طريق» (أعذروني، فهذه عادة قديمة) والتعديلات التي كنا نقوم بها لا تتعلق بالمغامرات –التي أجدها مضحكة جداً– بل تتناول ما الذي يعنيه كل حدث بالنسبة لبطلنا الشاب. ومن نواحٍ عديدة، فإن هذه المغامرات لا تعني الكثير في حد ذاتها. فكل مقطع ممتع يمر به البطل يجب أن يُصاغ لكي يبرز معالم رحلة النضج التي يمر بها. ودائماً ما نعود إلى الحقيقة البديهية لفئة الجزّة الذهبية والتي نراها في ملحمة الأوديسة أو رحِلات غوليفر، أو في العديد من رحلات الطريق المشوّقة عبر

العصور: العبرة ليس في الاحداث، بل فيما يتعلمه البطل حول نفسه من هذه الاحداث التي تحرك القصة.

وضمن هذه الفئة تندرج كل أفلام السطو. فكل بحث أو مهمه أو كنز محفوظ في قلعه «بانتظار من يقترب منه»، هي حكاية تندرج ضمن هذه الفئة وتنطبق عليها نفس القواعد. وفي أحيان كثيرة تصبح المهمة أمرًا ثانويًا مقارنةً برحلة الاكتشاف الشخصية، وتصبح التطورات والتنقلات في الحبكة فجأةً أقل أهمية من الاستبصار الذي نستمده من حكاية السطو كما هو الحال في أفلام مثل Ocean Eleven أو The Dirty Dozen أو The Magnificent Seven.

• خارج القمقم

«تمنيت لو امتلكت نقودًا!». هذا ما يقوله بطلنا برستون في الفيلم الذي كتبناه أنا وغوبي كار ومن ثم بعناه إلى شركة ديزني وتحول إلى فيلم بعنوان Blank Check. فسرعان ما يحصل برستون على ماله الخاص؛ مليون دولار ستجعله يندفع محمومًا ومبتهجًا في كل اتجاه. وهذا النوع من حكايات «تحقق الأمنيات» شائع لأنه يعبر عن جانب هام من جوانب النفس البشرية. فعبارة «تمنيت لو كان عندي.....» هي ربما من أكثر الدعوات التي قيلت منذ بدء الخليقة. والقصص التي تحكى حكاية «ماذا لو» بصورة تستغل فيها الرغبة في تحقق الأماني هي قصص جيدة، وغريزية، وسهلٌ استيعابها من قبل رجل الكهف – مما يجعلها شائعة وناجحة أيضًا.

والفيلم الكوميدي Bruce Almighty مثال على هذه الفئة من الأفلام. وفي الواقع، فإن الممثل القدير جيم كيري قد قام ببطولة فيلم مفضل آخر من فئة «خارج القمقم» هو فيلم The Mask. وليس بالضرورة أن يكون الغيب هو المصدر المباشر لتحقيق الأمنية. فقد يكون شيئاً مادياً كما في فيلم The Mask أو سيارة سحرية اسمها «هيربي» في فيلم The Love Bug من انتاج ديزني. أو ترياق تقوم بتركيبه لكي تجتذب الجنس الآخر للوقوع في غرامك كما هو في فيلم Love Potion من تمثيل ساندرا بولوك. أو قطعة من الصلصال السحري تساعدك في الحفاظ على وظيفتك كمدرس كما في فيلم Flubber من بطولة روبن ويليامز.

والاسم «خارج القمقم» لا بد وأن يذكّرنا بالجني الذي يخرج من القمقم كي يحقق رغبات سيده. ولكنه لا يتوجب أن يكون هنالك عنصر سحري لكي يندرج العمل في فئة أفلام تحقق الأماني. ففي فيلم Blank Check ليس هنالك من شيء سحري يجعل برستون يحصل على مليون دولار – وبالتأكيد فتلك الأمنية تعتبر تسديدة بعيدة المدى وفرصتها ضئيلة. وقد بذلنا أنا وكولبي كل ما في وسعنا لكي نجعله فيلمًا بسياق واقعي. ولكن ذلك ليس أمرًا ذا أهمية. وبغض النظر أكان المحرك قوة الغيب أو الحظ أو السحر، فإنه يظل المحرك نفسه في السرد القصصي. ولسبب أو لآخر، ولأننا عادة ما ننجذب إلى الأبطال ونعتقد أنهم يستحقون كل شيء، فإن أمانيهم تتحقق وحيواتهم تبدأ في التغير.

وفي الجانب الآخر من حكاية الخروج من القمقم، ولكن تماماً ضمن الفئة ذاتها من الأفلام، تأتي الأفلام المبنيّة على اللعنات المطلقة. فهنالك حكايات القصاص العادل. والفيلم الآخر لجيم كيري Liar, Liar هو مثالٌ جيد على ذلك (همم، هل نرى نمطاً هنا حول أيٍ من الممثلين يندرج تحت أي من الأنماط البدئية التي حددها عالم النفس يونغ؟) فهنا لدينا نفس الأداة القصصية –طفل يتمنّى لو أن والده، المحامي المعتاد على الكذب، لا يقول إلا الحقيقة– ولننظر! فذلك ما يحدث. وفجأةً يفقد جيم كيري القدرة على الكذب – في اليوم الذي يترافع في قضية كبرى حيث يكون الكذب هو سلاحه الأكثر فعالية. ويتعيّن على جيم أن يغير من سلوكه وينضج إذا كان يرغب في البقاء والاستمرار. وبقيامه بذلك، يحصل على ما يبتغيه في المقام الأول: احترام زوجته وابنه. وقصةٌ أخرى من قصص العقاب العادل هي Freaky Friday، بنسختَيْه؛ الأولى من تمثيل جودي فوستر، والنسخة المجدَّدة من بطولة ليندزي لوهان. على أن هنالك الكثير من هذه الأفلام مثل فيلم All of Me من تمثيل ستيف مارتن، وGround Hug Day من بطولة ممثل ظريف ومعروف هو بيل موراي.

وقواعد فئة أفلام الخروج من القمقم هي كالتالي: إذا كانت القصة تدور حول تحقيق أمنية، يجب أن يكون البطل مظلوماً مثل سندريلا، وواقعاً في براثن المحيطين به، مما يجعلنا نترقّب أي شخص أو أي شيء يمنحه قليلاً من السعادة. ومع هذا، وكما ترشدنا هذه القواعد وتُملي علينا الطبيعة البشرية، لا نرغب بأن نرى أحداً، حتى لو كان شخصيةً مغلوبةً على أمرها، ينجح على طول الخط. وفي نهاية

المطاف لابد للبطل معرفة أن السحر ليس كل شيء. ومن الأفضل له أن يكون مثلنا جميعاً؛ نحن جمهور المتلقّين. لأنه في نهاية الأمر نحن نعرف أن ذلك لن يحدث لنا قط. لذا فإننا نترقب درساً على وشك الحدوث ويجب أن تتضمن النهاية عبرةً مؤثرة.

وإذا كانت الحكاية هنا هي نسخة العقاب العادل، فيجب أن نرى ترتيباً معكوساً. فهنا أمامنا بطل في حاجة إلى ركلة من الخلف. ولكنّ هنالك شيئاً قابلاً للغفران في شخصيته. وهذا أمر من الصعب فعله ويتطلّب مشهد «إنقاذ القطة!» من البداية: مشهدًا تدرك من خلاله أنه رغم كون البطل أو البطلة يتميزان بالحمق، إلا أن هنالك شيئاً ما يستحق الخلاص والصفح في طبائعهما. وبذا، ومن خلال تطور الاحداث، يستفيدان من الجانب الإيجابي للسحر (حتى لو كان لعنة)، وينتصران في النهاية.

- **صديق في ورطة**

هذا النوع من الأفلام يُعرّف بهذه العبارة: شخص عادي يجد نفسه في ظروفٍ غير اعتيادية. وعندما نتخيل أنفسنا في هذا السياق، فأننا أمام واحدٍ من المواقف الأكثر شيوعاً ومناداة للغريزة. فكل واحدٍ منا يعتبر نفسه شخصاً اعتيادياً، وبذا ننجذب إلى التعاطف مع البطل في هذا النوع من الحكايات منذ البداية. وفي هذه البداية «اليوم يشبه أي يوم اعتيادي»، يحدث «شيءٌ غير اعتيادي» – المكتب الذي تعمل في زوجتي يحتله ارهابيون بتسريحات شعر ذيل الحصان في فيلم Die Hard، أو النازيون يختطفون اصدقائي اليهود في فيلم Schindler

List، أو رجل آلي يأتي من المستقبل (ويرطن بلكنة مميزة) ويخبرني بأن مهمته هي القضاء عليّ وعلى طفلي الذي لم يولد بعد في فيلم The Terminator، أو السفينة التي تستقلها تصطدم بجبل جليدي وتبدأ في الغرق دون أن يتوفر ما يكفي من قوارب النجاة لإنقاذ جميع من هم على متن السفينة Titanic.

هذه، يا أصدقائي، هي المشاكل. مشاكل غير اعتيادية وغريزية.

إذن كيف ستتعامل معها أيها الشخص الاعتيادي؟

ومثل أفلام «الوحش في المنزل»، فهذا النوع السينمائي يتكون من عنصرين محرّكين: شخص عادي على شاكلتنا، ومعضلة يتوجب على الشخص الاعتيادي أن يحفر عميقاً في دواخله لكي يتغلّب عليها. ومن هذه العناصر البسيطة، يأتي عدد غير محدود من المواقف التي يمكن مزجها وموائمتها وجعلها تتفتّح وتتطوّر. وكلما كان الشخص أكثر اعتيادية كلما كان التحدي أكبر، كما هو في فيلم Breakdown، من تمثيل كيرت روسل. ففي هذا الفيلم لا يمتلك كيرت أي قوة خارقة، أو تدريب بوليسي. لا شيء. ولكنه يشترك مع بروس ويليس في فيلم Die Hard، في نفس المهام المنزلية الذي يفهما الشخص الاعتيادي: إنقاذ وحماية الزوجة التي يحبها! وبغض النظر عن مهارات البطل، فإن الحجم النسبي للتحدي هو ما يحرك هذه الحكايات، والقاعدة الذهبية: كلما كان الشرير سيئاً أكثر؛ كلما كانت المآثر البطولية أكبر، لذا فاعمد إلى جعل البطل المضاد سيئاً إلى أقصى حد ممكن، دائمًا. وكلما عظُمت المشكلة؛ كلما ازدادت الفرص لدى بطلنا ليتغلب عليها، بفضل

استعداده لاستخدام ميزاته المتفردة ليتغلب على الشدائد المحتشدة أمامه.

- **طقوس العبور**

هل تتذكر الأوقات التي كنت خلالها تمر بمرحلة النضج، وتلك الفتاة اللطيفة التي انجذبت إليها وهي لا تدري أنك موجود في الحياة أصلًا؟ وهل تتذكرين حفلة عيد الميلاد تلك عندما بلغتِ سن الأربعين وجاء زوجك يطلب الطلاق؟ فهذه الأمثلة المؤلمة لانتقالات الحياة تَلقَى صدى في أنفسنا، لأننا بدرجة أو أخرى، مررنا بمثل هذه التجارب التي تحكي ألم النضج وتضرب على وتر بداخلنا لأنها أكثر الأوقات حساسية في حياتنا. وهي ما يصيّرنا بشراً. وهي ما تكون مادّةَ أساسٍ لحكايات رائعة ومؤثرة، بل ومضحكة جداً. أليست قصة دودلي مور في فيلم 10 هي الأكثر إضحاكاً من بين حكايات أزمه منتصف العمر التي وُضعت على الشاشة؟ وبغض النظر أكانت قصةً مأساوية أو مسلية، فإن حكايات «طقوس العبور» تكوّن نوعًا فيلميًا أو سينمائيًا قائمًا بذاته، وجميعها تتضمن نفس الأدوار.

ولكن كل الأفلام تتحدث عن التغيير. ولذا، فعندما نقول إن قصص طقوس العبور توثق لتغيير ما، فإننا نخطئ الهدف. فهذه حكايات عن الألم والعذابات. ولكن بسبب قوة خارجية: الحياة نفسها. وبالتأكيد فإنها تتناول الخيارات التي اعتمدناها، ولكن «الوحش» الذي يهاجمنا غير مرئي أحياناً، ومبهم. أو هو شيء لا نستطيع تحديده بسهولة لأننا لا نستطيع تسميته، فأفلام مثل Lost Weekend, Days

of Wine & Roses, 28 Days من بطولة ساندرا بولوك وفيلم When a Man loves a Woman من بطولة ميغ رايان، هي أعمال تحكي قصصاً حول التغلب على محنة الإدمان على الكحول والمخدرات. وعلى نفس الشاكلة تأتي حكايات فترة النضج، وأزمة منتصف العمر، والتقدم في السن، والانفصال العاطفي، أو الحِداد، كتلك التي تتناول تجاوز الحزن على فقدان من نحب مثل فيلم Ordinary People. وكلها حكايات تشترك في شيء واحد: في حكايات «طقوس العبور الجيدة، يكون الكل متفاعلاً مع «النكتة» ما عدا الشخص الذي يمر بها - بطل القصة. والتجربة وحدها كفيلة بتقديم حل لها.

وفي الأساس، أكان التناول كوميديًا أم دراميًا، فإن الوحش يتسلل إلى البطل المحاصر، والحكاية تخبرنا كيف يمر البطل بمرحلة من الادراك التدريجي بطبيعة الوحش، وفي النهاية، تدور هذه الحكايات حول الاستسلام، حين يكون الانتصار عبر التسليم لقوى أكثر قوة منا. ونقطة النهاية تتمثل في تقبّل حالتنا الإنسانية، والعبرة في الحكاية هي دائماً متشابهة. تلك هي الحياة! (ذلك فيلم آخر من سيناريو وإخراج بليك إدواردز! همم. وإذا أضفنا فيلمي: 10 وDays of Wine & Roses، إلى القائمة، سنلاحظ أن بليك إدواردز ينجذب ويبدع في هذا النوع السينمائي).

وإذا كانت فكرة الفيلم الخاص بك من ضمن حكايات طقوس العبور، فإن هذه الأفلام متوافرة وموضع تفحّص ومراجعة، ومثل خطوات تقبّل الأمر الواقع المدرجة في كتابة «عن الموت والاحتضار»

من تأليف إليزابيث كوبلر - روس، فإن بنية هذه النوع من الحكايات يحددها ما يقوم به البطل حين يَقبل على مضض بقوى الطبيعة التي لا يستطيع السيطرة عليها أو فهمها، ويتأتّى الانتصار من قدرة البطل على الابتسام في النهاية.

- **المحبة بين الرفاق**

تمثّل قصص الصداقات التقليدية نوعاً سينمائياً يبدو لي كنتاجٍ لعصر السينما. ومع أن هناك بعض الحكايات العظيمة التي تتمحور حول الصداقة (دون كيخوته مثلاً)، فهذه الفئة لم تنطلق كشكل قصصي إلا مع بداية عصر السينما. وفي نظري، فإن أفلام الصداقة ابتكرها كاتب سيناريو بعد أن أدرك أن ليس لدى بطله من يتفاعل معه، وأن هنالك فقط ذلك الفراغ الكبير في الرواية، حيث لا توجد إلا حوارات داخلية وتوصيفات للمشهد. وعليه فقد تأمل فيما سيحدث لو كان لدى بطله شخص ما يتناقش معه في القضايا المهمة في القصة. ومن هناك ظهرت إلى النور تلك الأفلام الكلاسيكية التي تدور حول الصداقة، واصبحت جزءًا رئيسًا من عالم السينما بدءًا بأفلام لوريل وهاردي، وبوب هوب، وبينغ كروسبي، وصولاً إلى فيلم Butch Cassidy وفيلم Sundance Kid وسلسلة الأفلام المنزلية (Wayne's World). وهنالك الأفلام التي تدور حول رجلين يتحدثان مع بعضهما البعض مثل فيلم 48 Hours، أو فتاتين تتحدثان مع بعضهما البعض مثل فيلم Thelma & Louise، أو سمكتين كما هو الحال في فيلم Finding Nemo. وكلها أفلام ناجحة لأن «حكايتي أنا

وصديقي المفضّل» تلاقي قبولاً واسعاً، ومرةً أخرى، فهي حكايات ذات طابع إنساني ومبنية على ظروف واعتبارات جامعة. وهي قصص بإمكانك قولها إلى رجل الكهف وسيستوعبها، هو (وصديقه).

والسر وراء الفيلم الجيد من هذا النوع السينمائي هو أنه يعرض قصة حب متنكّرة، وكذلك فإن كل قصص الحب هي في واقع الأمر قصص صداقة مع احتمال للعلاقة الجسدية. وأفلام مثل Bringing Up Baby و Pat & Mike و Woman of the Year و Tow Weeks Notice و How to Loose a Guy in 10 Days هي كلها من ناحية النوع السينمائي، مجرد نسخة أكثر تعقيداً من أفلام لوريل وهاردي حيث يكون فيها أحد الصديقين امرأة. ومع كل هذا، فإن قواعد هذا النوع السينمائي هي ذاتها، أكان دراميًا أو كوميدياً عاطفياً، أم غير ذلك.

ففي البداية يكون الصديقان يكرهان بعضهما البعض (وإلا، أين يذهبان إن لم يفعلا ذلك؟). ولكن مغامراتهما المشتركة تبين حقيقة أنه لا غنى لأحدهما عن الآخر. فهما، في جوهر الأمر، نصفان يكمّلان بعضهما البعض، وإدراكهما لذلك يقودهما إلى المزيد من الخلافات فمن ذا الذي يحتمل أن يكون بحاجةٍ إلى أحدٍ آخر..؟

وقبل اختتام الحديث عن هذا النوع السينمائي فإن الوقفة الفيلمية التي نطلق عليها اسم «فقدان كل شيء» (سنتحدث أكثر حولها في الفصل الرابع) والتي تأتي قبيل نهاية القصة تتخذ أشكالًا عديدة: انفصالًا، أو شجارًا، أو دائماً موقفًا غير ودّي! ولكنه في الواقع ليس

أي شيء من ذلك القبيل. إنه موقف لصاحبين لا يحتملان فكرة أنهما لا يستطيعان العيش بدون بعضهما البعض، وعليهما أن يتنازلا عن رغباتهما الأنانية كي ينتصرا. وعندما تُسدل الستارة الأخيرة يكونان قد فعلا ذلك بالضبط.

واحياناً، كما هو الحال في فيلم Rain Man، يكون أحد الصديقين هو بطل القصة، ويمر بكل التغيير أو لنقل بمعظمه (توم كروز) بينما يقوم الآخر بدور العامل المساعد أو المحفّز لذلك التغيير، ويمر بقدر طفيف من التغيير (دوستن هوفمان). وقد شهدت العديد من النقاشات حول آلية هذه الحكاية، وغالباً ما يتلخّص الأمر في تحديد الشخصية التي تدور حولها الحكاية وفيلم Lethal Weapon هو مثال على ذلك لحدٍّ ما. وهو يتمحور حول شخصية غلوفر، بينما يكون دور ميل غيبسون مقتصراً على كونه عاملاً مساعداً للتغيير.

ومع إن ميل غيسون يصبح أكثر اتّزاناً مع نهاية القصة ويتخلص من الهواجس الانتحارية، فإننا نهتم أكثر بالتحول الذي يمر به داني غلوفر. وحكايات الصديق المحفّز، حيث يأتي شخص أو كائنٌ ما إلى حياة شخص آخر ويؤثّر فيها ويرحل، هي مجموعة فرعية من ديناميكية حكايات الأصدقاء الأحباب ومن المهم أن يضعها المرء في عين الاعتبار. والكثير من حكايات «الفتى وكلبه» تنتمي إلى هذه الفئه بما في ذلك فيلم E.T..

وإذا كنتَ تكتب فيلماً عن حكايات الاصدقاء أو قصة حب، أكانت دراما أو كوميديا، فإن ديناميكيات القصة وبِنيتها هي أمور

يجب معرفتها جيداً. وعليك أن تتفرج على العشرات من هذه الأفلام وأن تجرّب الإحساس بالدهشة وأنت ترى إلى أي حدٍّ هي متشابهة كلها. فهل هذا نوع من السرقة؟ هل قامت ساندرا بولوك بالسرقة من كاثرين هيبورن؟ هل يتوجب على ورثة كاري غرانت أن يقيموا الدعوى على هيو غرانت لانتهاكه حقوق الملكية الفكرية؟ بالطبع لا! إننا فقط أمام أسلوب حكائي بارع. والوقفات التي تحرك حكاية الفيلم هي نفسها لسببٍ وجيه.

ذلك لأنها تؤدي عملها بنجاح، دائماً.

● الجريمة الغامضة

نحن كلنا نعرف أن الشر يتربّص بقلوب البشر، هناك الجشع والجرائم، جرائم القتل. والمسؤولون عنها أشرار خفيّون، ولكن سؤالنا: «من الفاعل؟» ليس مثيراً للاهتمام مثل سؤالنا: «لماذا؟» حدثت الجريمة. وعلى العكس من أفلام الجزّة الذهبية، فهذا النوع من الأفلام ليست عن البطل والتغيّرات التي يمر فيها في رحلته، بل هي عن جمهور المتفرجين وهم يكتشفون شيئًا ما بخصوص الطبيعة البشرية لم يعتقدوا بإمكانية وجودها قبل أن تُرتكب الجريمة ويُفتح ملفُّ القضية. ومثل فيلم Citizen Kane، وهو فيلم كلاسيكي من فئة أفلام الجريمة الغامضة، فإن القصة هي حول البحث في الحجرات الداخلية في النفس البشرية، واكتشاف شيءٍ مظلم وأحياناً منفّر وغير جذاب، يكون هو الجواب على سؤالنا: «لماذا؟».

وربما كان فيلم China Town من أفضل الأفلام التي صُنعت، ومثالاً مدرسياً لكتابة سيناريو رائعة. فهو واحد من تلك الأفلام التي بإمكانك مشاهدتها آلاف المرات لتدخل أعمق وأعمق في الحجرات الصغيرة لتلافيف النفس البشرية مع كل مشاهدة. وما يجعله فيلماً رائعاً هو ذاته ما يجعل كل الأفلام الكلاسيكية من فئة الجريمة الغامضة أعمالاً سينمائية ناجحة. فمن فيلم China Syndrome، إلى All The Presidents Men، إلى JFK، إلى Mystic River، فكل قصة تحرٍّ أو دراما اجتماعية تطوف بنا في الجانب المظلم، وتأخذنا إلى الجانب المعتم من الطريق. وهنالك قواعد بسيطة لهذا النوع السينمائي. فنحن بين المشاهدين من نقوم في نهاية الأمر بعمل فريق التحرّي، بينما يقوم بديلٌ أو بُدَلاء عنا بهذا الدور على الشاشة. وعلينا نحن أن نحلّل ونبحث من خلال المعلومات، ونحن من يُصاب بالذهول والصدمة بما نكتشف.

فإذا كان فيلمك من هذا النوع من البحث والاكتشاف، فخذْ نظرةً على الأعمال العظيمة من فئة أفلام ما الجريمة الغامضة، ولاحظ إلى أي حدٍّ يمثّلنا من يقوم بدور التحرّي، واكتشفْ لماذا تكون التحريات في الجانب المظلم من النفس البشرية مدخلاً للتحري حول ذواتنا كما في لوحات إم سي إشر التي تصور حيوانًا زاحفًا ملوّنًا يلتهم ذيله. هذا هو ما يفعله الفيلم الجيد من هذه الفئة. إنه يوجّه جهاز الأشعة السينية صَوْبَنا ويسألنا: «هل نحن أشرار إلى هذه الدرجة؟»

• الأخرق المنتصر

الأخرق هو شخصية مهمة في الأساطير والحكايات الخرافية منذ الأزل. وفي الظاهر، هو مجرّد معتوه القرية، ولكن المزيد من التأمل يكشف لنا أنه الأكثر حكمةً بيننا. إنّ كون المرء مستضعفًا، يمنح الأبله ميزة عدم الكشف عن هويته، كما يجعل الجميع يقلّلون من قدراته، مما يتيح له فرصة التألق في النهاية. ويعود الفضل في تقديم هذه الشخصية في الأفلام إلى شابلن وكيتون ولويد. هي شخصية الأفراد البسيطين، والأغبياء، الذين لا يُؤخذون بعين الاعتبار، ولكنهم ينتصرون بفعل الصُّدفة والجرأة ورفضهم الاستسلامَ رغم الصعاب. وفي الأفلام الحديثة، يتبادر إلى الذهن أفلام مثل Dave وDoing There وAmadeus وForrest Gump والعديد من أفلام ستيف مارتن، بيل موراي، وبن ستيلر كأمثلة على كيفية تطور هذا التراث القصصي، ولماذا سيكون له مكان دائمًا.

والمبادئ التشغيلية لحكاية الأخرق المنتصر هي أن تضع الأبله المستضعف أمام «شخص سيء» أكبر مكانةً، وأكثر قوة، وصاحب نفوذ وسلطة في كثير من الأحيان. وعند رؤيتنا لمن ظنناه غشيمًا وهو يستثير الغضب لدى من يراهم المجتمع أصحاب الكفّة الراجحة، فإن ذلك يمنحنا الأمل وفرصة للسخرية من البُنَى الاجتماعية والمؤسسية التي نأخذها محمل الجد في حياتنا اليومية. وهكذا، فليس هنالك من فكرة أو مؤسسة مستثناة وبمنأى من الانتقادات، من البيت الأبيض (Dave) إلى فكرة النجاح في عالم

الأعمال (The jerk) إلى سلوك المبالغة في إعطاء الأهمية لثقافتنا (Forrest Gump).

والأجزاء المحرّكة لفيلم من نوع الأخرق المنتصر تتكون من عنصرين بسيطين: شخص ضعيف – يبدو أخرقَ وغيرَ كفؤٍ لدرجة أن كل من حوله يقلل من فرص نجاحه، ويفعلون ذلك بشكل متكرر من خلال الإعداد في الوقفات الأولى من الفيلم، هذا من جهة ومن الجهة الأخرى مؤسسة يتطاول عليها هذا المستضعف. وفي كثير من الأحيان، يكون للبطل الأحمق شريك متواطئ معه، شخص على اطلاع بكل شيء ومستمتع بالدعابة ولا يستطيع أن يصدق أن الأحمق قادرٌ علي الإفلات بفعلته: ساليري في Amadeus، الطبيب Being There، المجند دان في Forrest Gump. وهذه الشخصيات غالبًا ما تصبح موضع الأضحوكة، في نهاية سلسلة الأحداث التي يحركها البطل الأبله، مثل هربرت لوم في The Pink Panther. ذلك لأنهم قريبون من الأبله، ويرونه على حقيقته، ولكنهم يتمتّعون ما يكفي من الغباء لمحاولة التدخل في سير الأحداث.

ويقدم لنا الخرقَى في بعض الحالات، سواء أكانوا في أفلام كوميدية أو درامية مثل Charly and Awakenings، لمحةً عن حياة الأشخاص المنبوذين. وكلنا نشعر بذلك في بعض الأحيان. ولذا، تمنحنا هذه الحكايات نشوة الانتصار بالإنابة.

• الحياة المؤسساتية

أين سنكون بدون بعضنا البعض؟ فعندما نتحالف مع بعضنا البعض كجماعة لها قضية مشتركة، فإننا نكشف الجوانب الإيجابية والسلبية لتضحيات الأفراد بأهدافهم لصالح أهداف المجموعة. ولذا، فهذا النوع السينمائي الذي أسميه «الحياة المؤسساتية» يحكي قصصاً عن الجماعات، والمؤسسات، و«العائلات». وهذا القصص لها خصوصيتها لأنها تثمّن دور المؤسسة وفي نفس الوقت تلقي الضوء على المعضلات الناجمة عن فقدان الأفراد لهويتهم في مقابلها.

وفيلم One Flew Over the Cuckoo Nest يدور حول مجموعة من المرضى العقليين، ويحكى فيلم American Beauty قصة مجموعة من سكان الضواحي، ويدور مسلسل M*A*S*H حول الحياة العسكرية، بينما يحكي فيلم Godfather قصة حياة عائلة منخرطة في الجريمة المنظمة (المافيا). وكل واحد من هذه الاعمال يقدّم شخصيةً مشاكسة دورُها أن تكشف الزيف والتدليس في هدف الجماعة. ويقوم بهذا الدور بالترتيب (على التوالي) جاك نيكلسون، كيفن سبيسي، دونالد سترلاند، وآل باشينو.

وقد أطلقت اسم «الحياة المؤسساتية» على هذه الحكايات لأن ديناميكية الجماعات التي تقدمها هذه الأعمال هي ديناميكية غير منطقية، ومدمرة للذات. وعنوان أغنية الثيمة الرئيسية في M*A*S*H والذي يقول «الانتحار غير مؤلم»، لا يتناول جنون الحرب بقدر ما يتناول الجنون في عقلية القطيع، فعندما نرتدي زيًّا موحدًا، أكان

زيًّا عسكرياً أو قميصًا قطنيًا مريحًا يحمل علامة لاعب البولو فوق جهة الجيب، فإننا نتنازل عن هويتنا إلى حدٍّ ما. وهذه الأفلام تدور حول الإيجابيات والسلبيات الناجمة عن وضع مصالح الجماعة أمام مصالحنا الفردية. ومرة أخرى، فتلك قصص من نوعية قصص رجل الكهف. فالولاء للجماعة يتعارض أحياناً مع الفطرة السليمة، وحتى مع القدرة على البقاء على قيد الحياة، ولكننا نقدمه على أي حال. وقد قمنا بذلك منذ الأزل. ومشاهدة الآخرين يخوضون هذه المعركة، مثلما نفعل كل يوم في حياتنا الشخصية أو العملية، يظهر لماذا يلقَى هذا النوع السينمائي شعبيةً كبيرة.. والأمر يتعلّق بالغريزة.

وأحيانا تتمّ حكاية القصة في هذه الأفلام من خلال وجهة نظر شخص وافد جديد. وهو يمثّلنا. فهو مستجدّ على المجموعة وقد تم جلبه بواسطة شخص أكثر خبرة ومثال ذلك جين فوندا في فيلم 9 to 5، وتوم هولس في فيلم Animal House. وفي أي عالم تكون فيه التقنية، أو المصطلحات، أو الأعراف الداخلية للجماعة غير مألوفة لدى المشاهد الاعتيادي، تقوم هذه الشخصيات في الفيلم بدور مهم في إعادة شرحها وتوضيحها كجزء من التمهيد (Exposition). فبوسع أحدهم أن يسأل بصورة حرفية «كيف تعمل هذه الآلة؟» مثلاً، ليخلق بذلك مناسبةً ليوضح للجميع ما نعتبره أحياناً عالم مجنون بالنسبة لنا نحن الغرباء.

وفي نهاية المطاف، فكل الأعمال في هذا النوع السينمائي تتلخص في سؤال واحد: «من هو أكثر جنونًا، أنا أم هم؟». ولكي نفهم كم

هو خارج عن الصواب أن نقترح بأن يضحي أحدهم بنفسه من أجل المجموعة، فكل ما نحتاجه هو أن نتفرس في وجه آل باشينو في نهاية فيلم Godfather-2. فنحن أمام شخص يقدم على الانتحار من أجل مصلحة العائلة والتقاليد. وانظر أين كان منتهاه. فالأمر صادم كما هو الحال عندما يكتشف كيفين سبيسي السر في اللحظة الأخيرة من فيلم American Beauty. وتلك أيضًا صورة المرآة إلى حد كبير للتعابير الفارغة في وجه جاك نيكلسون بعد إجراء العملية في فيلم Cuckoo's Nest. لماذا؟ لأنها جميعها نفس الحكاية، وتنتهي بنفس الرسالة، تُقدّم وتُحكَى بطرق مختلفة تمامًا، ولكنها مؤثرة إلى حد كبير.

- البطل الخارق

إن فئة أفلام البطل الخارق تقف على الجانب المعاكس لأفلام فئة «البطل في مشكلة»، ويمكن أن نقدّمها بالتعريف المعاكس لأفلام الفئة الأخيرة: «شخصية استثنائية تجد نفسها في عالم اعتيادي». ومثل غوليفر وقد قيّده الأقزام بالحبال على الشاطئ، فإن حكاية البطل الخارق تطلب منا أن نضفي صفاتٍ إنسانيةً بالإضافة إلى تعاطفنا، على كائن خارق الصفات، ونتماهى مع ما يعنيه التعامل مع أشكالنا نحن الاشخاص الاعتياديين. وليس مُستغرباً أن العديد من الناس غريبي الأطوار والأذكياء، واليافعين يلجأون إلى قراءة كتب مجلات القصص المصوّرة! فهم لا يشطحون بعيداً حين يتناغمُون ويتماهَون مع ما تكون عليه الحالة عندما يتعرّضون لسوء الفهم.

وهذا النوع السينمائي، يذهب أبعد من الحكايات حول الأبطال

الذين يرتدون ملابس رياضية ضيّقة وأردية خلف ظهورهم، إنه أكبر من عالم مارفيل MARVEL أو شخصيات DC Comics. فأفلام مثل Gladiator، أو A Beautiful Mind (وكلاهما من بطولة روسل كرو، علامة تعجب!) تقدم أمثلة لبشر ذوي قوى خارقة يواجهون تحدّياتٍ من العالم المتواضع حولهم. وفي كلا الفيلمين، تكمن المشكلة الحقيقية في العقول الصغيرة التي تحيط بالبطل. ألا يفهمون الأمر؟ حسنًا، لا! هم لا يفهمون. ولهذا، فكم هو صعب أن تكون مميزًا. وشخصيات أفلام مثل Dracula، وFrankenstein، وX-Men تتشابه في تقديمها لهذه الفكرة. وفي نهاية المطاف، فكل أفلام فئة البطل الخارق تتناول موضوع أن تكون مختلفاً. وهو شعور نتماهى معه نحن الأقزام. وكونه قد ولد في عالم لم يتخيّره، فيتوجب على البطل الخارق أن يتعامل مع اولئك الذين يمتلؤون غيرةً وحسدًا من وجهة نظره المميزة والخاصة وذهنه المتفوق. وبين حين وآخر يتنابنا شعورٌ مماثلٌ. فكل من مر بتجربة أن تسقط فكرته في اجتماع، أو يُنظر له بتهكّم وسخرية بسبب أفكاره الجريئة، يستطيع أن يتماهى مع فرانكنشتاين وهو يُطارد من قبل غوغاء من الأغبياء الغاضبين بعصيّهم ومشاعلهم.

والمشكلة تبرز في خلق تعاطف مع أبطال من شاكلة المليونير بروس وين، أو العبقري روسل كرو. إلا أنه يمكن حلها عبر التوكيد على الألم الذي يأتي يدًا بيد مع هذه المواهب أو الامتيازات. فليس من السهل أن تكون بروس وين. فالمسكين قد مرَّ بالكثير من العذابات! وفي حين أنه ربما كان أقل تكلفةً الذهاب إلى جلسة علاج (فهو قادر

على دفع تكاليف حزام الرجل الوطواط بكل تقنياته، فيمكنه أيضاً دفع 150 دولارًا مقابل ساعة مع الطبيب النفسي)، فإن بروس وين شخصية تستحق التقدير لأنه يضحي ببحبوحته الشخصية من أجل خدمة المجتمع. وهذا الأمر، أحياناً كثيرة، ما يجعل الفيلم الأول من سلسلة أفلام البطل الخارق عملًا ناجحًا للغاية، والأفلام التالية أقل نجاحًا كما هو الحال مع فيلم ROBCOP-2. فالحكاية التي يبدأ بها كل فيلم من الأفلام المتسلسلة، تؤكد على خلق حالة التعاطف هذه، في حين أن صانعيها يتناسَون إعادة خلق ذلك التعاطف وجذبنا من جديدٍ إلى الجانب الإنساني للبطل الخارق في الفيلم التالي. وقد تجنّب فيلم Spider Man-2 هذه الغلطة، ولم يكن مستغربًا أن يصبح فيلمًا ناجحًا للغاية.

وفي واقع الأمر، لن تتمكن من فهم البطل الخارق تمامًا. وبالتأكيد، فإن تماهينا معه يأتي من تعاطفنا مع ما يواجهه من سوء الفهم. وإذا كنت تكتب فيلماً عن بطل خارق، فهناك نطاق عريض من الحكايات المتاحة للتشريح، فهو نوع قصصي قديم العهد لسبب واحد: أنّه يقدّم سلالم لأكثر خيالاتنا روعة حول إمكانياتنا، وفي نفس الوقت يطعّم هذه الخيالات بجرعةٍ من الواقع.

• السر الصغير والقذر لهوليوود

وبعد الاطلاع على هذه القائمة من الأنواع السينمائية، فإنك بالتأكيد ترى لماذا تتشابه العديد من الأفلام من ناحية البنية والتنظيم. وفوق هذا، لابد وأنك مررت عدّة مرات بلحظة «وجدتُها!» عندما

تكتشف وتقتنع مجدَّداً أن سرقةً ما قد أُرتكبت.

ولتخمّنْ الأمر! فأنت لا تجانب الصواب في هذا الاستنتاج.

لننظر إلى فيلم Point Break من بطولة باتريك سويز، ومن ثم لننظر إلى فيلم Fast and Furious. نعم إنهما نفس الفيلم وقفةً إثْر وقفةٍ تقريبًا. ولكن أحدهما يدور حول رياضة ركوب الأمواج، والآخر حول السيارات السريعة. هل تعتبر ذلك سرقةً؟ هل هو غش؟ والآن انظرْ إلى فيلم The Matrix وأعقد المقارنة بينه وبين الفيلم الناجح لشركتي Disney & Pixar المعنون Monsters,Inc. نعم. الفيلم نفسه. وهناك الملايين من الأمثلة: Who Saved Roger Rabbit? يماثل China Town. فيلم Blank Check يتشابه كثيراً مع فيلم Home Alone. وفي بعض الحالات تكون السرقة مقصودة، وأحيانًا مجرد مصادفة. ولكن السبب في كثير من الأحيان هو أن هنالك قوالب قصصية ناجحة، وهي ناجحة لسببٍ يجب تكرارُه. وكل واحدٍ من هذه الأعمال هو مثال لأسلوب حكي قصصي مؤثّر، وبعضها حقق نجاحاً مدوياً، وهل تعتقد أن هنالك من يشتكي لأن فيلم Fast and Furious قد سرق وقفات القصة من فيلم Point Break? هل هنالك أحد قد انتبه لذلك غيري وغيرك؟ لا أظن.

والنقطة التي أودّ أن أوصلها هنا – أنها ناجحة وهي ناجحة لسببٍ ما؛ لأن قوانين الفيزياء تحكم الحكي القصصي كلَّ مرة وتحت أيّ ظرف. ومهمّتك هي أن تتعلّم لماذا هي ناجحة، وكيف تتطابق التروس في عجلات القصة. وعندما يبدو الأمر وكأنك على وشك

أن تسرق – فتوقّفْ. وعندما تشعر أن الفكرة مبتذَلة ومستهلكَة -أعطِها التفافةً ولمسةً خاصّة منك. وعندما تشعر أن الفكرة مألوفة- ففي الغالب تكون محقاً، وعليك أن تجد طريقة أخرى لقولها. ولكن على الأقل أفهم السبب الذي يغريك لاستخدام القصص المألوفة والمستهلكة. والقواعد موجودة لسببٍ وجيه، وما إن تتغلّب على الشعور بأنك مقيَّد بهذه القواعد، ستندهش إلى أي حد ستمنحك الشعور بالانعتاق والتحرّر. والأصالة الحقيقية لا تبدأ حتى تعرف ما هي القواعد التي تشرع في الهروب منها.

• خلاصة

إن موضوع الأنواع السينمائية يتطلّب منا تصنيف الأفلام. إلا أنه بدلاً من الفئات النموذجية مثل: الكوميدية والرومانسية، أو أفلام السرقة، فقد جئنا بعشر فئاتٍ جديدة من الأنواع القصصية. وهذه الفئات هي كل ما تحتاجه لكي تميّز آليات العمل الخاصة بفكرة الفيلم التي تشتغل عليه، ولن تحتاج في هذا المقام للبحث عن استثناءات لها.

أو هل إنني قلت هذه الكلمات قبل أوانها؟

فأنت كاتب سيناريو، وكما ذكرت في الفصل الأول كل الكتاب السينمائيين الجيدين هم أناس متصلّبون وعنيدون. لذا فإنني أعرف ردّك على العمل الدؤوب وسنوات الخبرة الطويلة التي أودعتها في ما أكتب. ستقول: وماذا عن الاستثناءات؟ ماذا عن فيلم Breakfast Club? هه؟ هل هو من نوع طقوس العبور أو حياة الجماعة؟ (الجواب:

حياة الجماعة). حسناً، ماذا عن Rain Man? أهو من نوع أفلام الجزة الذهبية أو أفلام الحب بين الأصحاب؟ (الجواب: حبّ الأصحاب). حسناً أيها المتذاكي! ماذا عن فيلم بن ستيلر Zoolander (الجواب: هو مجرد فيلم سيئ! وفي الواقع، فهو واحدٌ من الأفلام السيئة المفضلة لدي، وهو مثال جيد على فئة أفلام البطل الخارق).

وإذا ما كنت تبحث عن استثناءات للقاعدة فإنه قد فاتتك الغاية من هذا الفصل، وهو أن تستخدم التصنيف كأداة في عملية بناء السرد القصصي، وعليك أن تعرف الأعمال السينمائية ولكنك لن تستطيع أن تعرفها جميعها. لذا، فهذه طريقة للبدء: خذ النص الذي تشتغل عليه، وحاول أن تجد النوع السينمائي الذي يشبهه، فلربما كانت هنالك لحظات في نصك السينمائي تستعير من كل الأنواع السينمائية؟ ربما بدأت في الكتابة وأنت تحكي نوعاً من القصص وانتهيت بنوعٍ آخر. وذلك أمر لا بأس به، أيضاً. وعينُ القصدِ، أنني في نهاية المَطاف، أشك إذا ما استطعت أن تتبع ذلك النص، ولكن علينا أن نتعلّم من تجاربنا ونحن كتاب سيناريو! المعاناة هي جزءٌ من اللعبة!

والأهم، أن تكون متمكنًا من اللغة، والإيقاع، والأهداف الخاصة بالنوع السينمائي الذي تحاول أن تحقّقه. وإذا عرفت أي الأنواع السينمائية أنت فيه، فلتتعلّمْ قواعده ولتبحثْ عمّا هو أساسي فيه، وستكتب فيلماً أفضل وأكثر مدعاةً للرضا.

وستكون لديك فرصة أكبر في بيعه.

وما هو رائع فيما يخصّ الأنواع السينمائية، هو أنها ملهِمة، على

الأقل بالنسبة لي. وعندما أرى هذه الأنواع معروضة ومبسوطة أمامي، وأرى إرثها، الذي يرجع أحياناً إلى حكايات مألوفة وضاربة في القدم – فإن ذلك يؤكد لي أن مهمّة « أعطني الشيء نفسه... ولكن بشكل مختلف» ليست بالأمر الجديد، ففيلم JAWS هو إعادة حكيٍ للأسطورة الإغريقية القديمة للمينوتور، أو حتى لحكايات قاتل التنين من العصور الوسطى. وفيلم Super Man هو مجرد نسخة حديثة لأسطورة هرقل. وفيلم Road Trip هو نسخة محدثة من حكايات كانتربري لشاوسر – أليس كذلك؟ وعدم معرفة جذور الحكاية التي تحاول صنعها، أكانت هذه الجذور تمتد في المائة عام المنصرمة من عمر السينما، أو الألف عام الأخيرة، فذلك بمثابة عدم احترام للتقاليد والأهداف الأساسية لمهنتك.

لذا، «أعطني الشيء نفسه.. ولكن بشكلٍ مختلف» هو محور الحكي القصصي على مَرِّ الدهور. ولكنها الطريقة التي نضع فيها لمسات جديدة على حكاية قديمة ونجلبها إلى عصرنا ونضفي عليها تفاصيل ذات معنى بالنسبة لمعاصرينا. إنها مهارة لا بد وأن نتمكّن منها ونطبقها على كل جوانب الصنعة، وفي الفصل القادم سنناقش كيف نأخذ كل هذه المقدّمات ونرسم العنصر الأكثر أهمية: شخصية البطل.

- تمارين

1. اطّلعْ على صفحة الأفلام السينمائية في جريدتك، وراجع

كل واحد من الأفلام المعروضة وحدّد نوعه السينمائي. وإذا ذهبت لمشاهدة الفيلم، قارن بينه وبين الأفلام الأخرى من نفس الفئة. هل انجذبت للفيلم بسبب نوعه السينمائي.

2. افتحْ دليل التلفزيون وطالع السطر التعريفي لكل فيلم وراجع قائمة الأفلام التي شاهدتها وحدد نوعها السينمائي. هل بإمكانك ذلك؟ هل يندرج كل فيلم ضمن نوعٍ سينمائيٍّ ما؟

3. حدّدْ النوع السينمائي الذي تندرج ضمنه الفكرة السينمائية أو السيناريو الذي تشتغل عليه، ثم قم بعمل قائمة من الأفلام التابعة لنفس النوع. وكنوعٍ من الواجب المنزلي، سجّلْ ملاحظاتك حول أوجه التشابه والاختلاف بينها. هل تستطيع أن تشرح بصورة جيدة أي نوع من الأفلام سيكون نصك أو فكرتك السينمائية عندما يكتملان.

4. وأخيراً، إذا كنت ممن يهوون البحث عن الاستثناءات للقاعدة: قمْ باختراع نوعك السينمائي الخاصّ بك واعطه اسماً، وابحثْ عن ثلاثة أفلام تندرج تحته، هل بإمكانك أن تجد خمسة أفلام؟ ربما تكون قد اكتشفت نوعاً سينمائيًا جديدًا!

وإذا توصّلت إلى نوعٍ سينمائي جديد تمامًا، فأرسلْ لي خبراً بذلك عبر بريدي الإلكتروني على عنواني الموجود في نهاية الفصل الأول. وإذا كان ذلك جيداً ومفيداً، فلربما أضيفه في الطبعات التالية من هذا الكتاب.

إنها حكاية الرجل الذي..

الخطوة التالية في تحديد موضوع فيلمك هو تحديد الشخصية التي يدور حولها.

وكما كان والدي الحصيف يقول: «قل لي حكاية الرجل الذي...».

وبناءً على هذا المفهوم، صرت عندما أصغي إلى كاتب سيناريو ينتهي به الأمر ليعرض فكرة الفيلم الخاص به أمامي، فإني أفضل أن أسمعها في صيغةٍ من قبيل: «إنها حكاية الرجل الذي...».

لماذا؟

حسناً، فالأمر مثل أي شيء مقترن بمحاولة إيصال فكرة. إن «الذي» هي طريقنا إلى داخل الحكاية. فنحن، جمهور المتلقّين، نركّز الانتباه ونتماهَى بذواتنا في «الذي» سواء أكان ذلك في فيلم ملحمي أو إعلان تجاري لصابون الغسيل. إن «الذي» تقدم لنا شخصًا نتماهى معه – حتى لو كان ما نتماهى معه من غير البشر. وإلا لماذا تجذبنا دُمَى الحظ مثل شخصية جاك إن ذا بوكس، أو أي وجه تجاري آخر، إلى

«قصة» السلعة الذي يتم بيعها؟ السبب هو أنه من الأسهل إيصال الفكرة عندما يقف شخص يجربها من أجلنا. وسواء كنا نتفرج على فيلم Lawrence of Arabia ونشاهد لورنس وهو يحاول تحديد كيفية مهاجمة ميناء العقبة «... من جهة البر!» أو نتفرج على إعلان تجاري لدواء للصداع يُظهِر ربّة منزل تتساءل متى يختفي صداعها، فإن مبدأ إشراكنا في القصة هو نفسه.

وبالنسبة لكاتب لديه فكرة رائعة لعمل سينمائي، فإن عملية تطوير شخصيات الأبطال التي ستجذب جمهوراً إلى عالمنا هي مهمة فريدة من نوعها. ويتعين علينا الإتيان بعروض للجمهور يتردد صداها في السوق المستهدفة، وتخدم احتياجات وأهداف قصتنا. ويبدأ ذلك مع سطر تعريفي للفيلم يربطنا بشخص أو شيء نتماهى معه بقدرٍ ما. ذلك هو الغرض من أي سطر تعريفي. وستكون هناك دائمًا بضع صفات مُتضمَّنة فيه: المعلمٌ المتحفظ الذي...، الكاتب المصاب بالرِّهاب الذي...، المصرفي الجبان الذي.... والأمر ينطبق أيضًا على البطل المضاد الذي يجب أن يوصف الآن بأنه الشرطي المتسلّط، أو الإرهابي المصاب بجنون العظمة، أو الخبّاز القاتل المتسلسل...إلخ. لذلك دعونا نضيف بضعة أشياء إلى قائمتنا حول ما يجب أن يتضمنه السطر التعريفي «المثالي» ليكون مقنعًا حقاً:

- صفة لوصف البطل
- صفة لوصف الخصم الشرير، و...
- هدف مقنع نتماهى معه كبشر.

وبإعطائنا هذه الأوصاف الموجزة لمن سنتتبّعهم –وكذلك للأشرار الذين يحاولون منْع بطلنا من تحقيق هدفه– فإننا نحصل على صورة ذهنية أفضل لما هو متضمَّن فنتعلّق به، ونصبح معنيين بالأمر، ونتابع القصة. ولكن كيف سنفعل كل هذا؟ كيف نخدم قصتنا الرائعة ونطوّر الشخصيات «المناسبة» لبيعها على المتلقِّين؟

● من هو بطل الحكاية؟

كل عمل سينمائي يجب أن يكون له شخصية رئيسية، بما في ذلك أفلام الأبطال المتعددين مثل فيلم Pulp Fiction «من بطولة» جون ترافولتا أو فيلم Crimes and Misdemeanor «من بطولة» وودي ألن. ويجب أن يكون لدينا شخص واحد أو شخصان رئيسيان يمكننا تركيز انتباهنا عليهما، والتماهي معهما، ونرغب في تشجيعهما– وشخص يمكنه إيصال ثيمة العمل.

وعلى الرغم من أهمية خلق هذا النوع من البطل، وتمييزه حتى لو كنا نكتب نصًا لعملٍ متعدد الأبطال، فإننا نادرًا ما نبدأ بالتفكير في شخصية البطل، أو في الطريقة المثلى لصنع فكرة فيلمٍ لا يفشل. وأنا أكره الاعتراف بذلك، ولكن نادراً ما أبدأ كتابة أي فيلم مع «الذي» في الاعتبار. ففي كثير من الأحيان تأتي الفكرة أولًا. وإذا كان البطل جزءًا من الفكرة –فذلك أمر جيد، وهذه هي البداية فقط. وكل كاتبٍ يقارب الأمر بشكل مختلف، ولكن هذه هي طريقتي، حيث أعتقد أن «الذي» يجب أن تَخدِم «ما هو هذا الفيلم؟»– وليس العكس. وبمجرد حصولك على تلك الفكرة الذهبية، ذلك العرض الناجح لفكرة

الفيلم، تلك الصنارة المثالية، وليس لديك حتى الآن «الذي»، فقد حان الأوان للذهاب للعمل على تعزيز الفكرة بجلب الشخصيات المناسبة، وخاصة بطل القصة.

فالأمر برمّته يتعلّق بتدعيم الجواب على «ما هو هذا الفيلم؟»".

وفي الكثير من الأحيان، يكون المفتاح لاكتشاف مَن تدور حوله القصة ووصف الشخص الذي يقود الأحداث متضمَّنًا في سطرك التعريفي. وفي النصوص التي قمت ببيعها، دائمًا ما تمنحني الفكرة الأولية خريطة الطريق. وكل ما كان علي فعله هو تطوير ذلك وشرحه أكثر. وفي فيلم Poker Night، وهو عمل كوميدي قمنا أنا وكولبي كار ببيعه إلى ديزني، كانت الشخصيات هي جوهر العرض الذي قدمناه حول فكرة الفيلم: «زوج ضعيف الشخصية يحصل على المنزل لنفسه في عطلة نهاية الأسبوع ويخسره في لعبة البوكر لصالح مقامر عديم الضمير». إنه «مثل فيلم Risky Business مع أب في شخصية البطل». هل يلزمني أن أقول أكثر من ذلك؟ ولخدمة هذا المفهوم، كل ما كان علينا فعله هو اللعب على التوازن بين البطل والخصم - وجعل الفيلم يدور حول رحلة الأب من كونه شخصًا ضعيفًا إلى شخص متمكّن

أما العمل الكوميدي الآخر الذي انجزناه واستطعنا بيعه إلى ستوديو يونيفيرسال، فهو بعنوان Third Grade، ويعتمد أيضًا على فرضية بنفس القدر من البساطة. فنحن نحكي قصة رجل يتحتم عليه العودة إلى الصف الثالث. فبعد القبض عليه لتجاوزه السرعة المحددة للقيادة أمام مدرسته الابتدائية، يأمر القاضي بإعادة البطل إلى الصف

الثالث لتعلم بعض السلوك الجيد. فكرة بسيطة، أليس كذلك؟ ولكن ما هي أفضل شخصية نضعُها في هذه الحالة؟ من هو الشخص الذي سيقدم لنا الصراع الأكثر كوميديةً في ظل هذه العقوبة؟ من هو البطل الذي سيحتاج «لأطول رحلة» ويحتاج إلى تعلم أكبر درس؟ أيّ من الأشخاص يودّ ذلك؟ حسنًا، فمن خلال عملية تطوير السيناريو أصبح ذلك واضحًا. فأكثر شخص يحتاج إلى هذا الدرس هو الشخص الذي لم يكبر بعد. فهو ظاهريًا رجل أعمال ناجح، وعلى مشارف الترقية في عمله -كمصمم لألعاب فيديو عنيفة للأطفال (يا للمفارقة، أليس كذلك؟)- ولكنه لم يتعلم أساسيات مدرسة البشر بعد.

ذلك هو الشخص الذي يحتاج إلى العودة إلى الصف الثالث، ولكنه لا يعرف ذلك بعد. وستمنحه هذه المغامرة الدروس المضحكة التي يستحقها. إنها فكرة فيلم، صغيرة وحلوة. والملصق يتكامل مع فرضية الفيلم. إنه رجل يرتدي بدلة فاخرة وهاتف خليوي، محشور في مكتب صغير يدور حوله أطفال في الثامنة من العمر خارجين عن السيطرة، وربما يُلصَق على ظهره لافتة تقول «اركلني». هل وصلتك الصورة؟ حسنًا، بالتأكيد. لكن وسيلة التحايل لإرسال شخص ما إلى الصف الثالث لن تعني شيئًا ما لم نتوصّل إلى البطل المثالي للقيام بهذه الرحلة.

- **تعزيز السطر التعريفي**

في كثير من الأحيان، تعطيك الفكرة الأولية العظيمة تلميحًا فقط بما يجب عمله لخلق شخصية البطل الذي يقنع الآخرين بفكرتك

على أفضل وجه. ولجعل هذه الفكرة موفقة، يجب عليك في كثير من الأحيان اللعب بالشخصيات من أجل إعطاء بطلك الصراع الأكثر حدةً، والرحلة الأطول، والهدف الأكثر غريزيةً لتحقيق أقصى تأثير. ولتوضيح ذلك، دعنا نلقي نظرة على الأسطر التعريفية التي عرضناها في الفصل الأول ونتلاعب بها لاستكشاف «الشخصيات» الأخرى المتوقعة لتجسيد هذه الأفكار.

ففي فيلم 4 Christmases، كل ما أعرفه هو أن البطلين زوجان يافعان. كلاهما يأتي من أبوين مطلقين ومتزوجين ثانيةً – وبالتالي فالتحدي أمامهما هو زيارة كلٍ من عائلاتهم الأربع في يوم عيد الميلاد. تخميني هو أنهما زوجان يريدان أن يكونا معًا طوال الوقت، ولكن المشاكل تواجههما منذ البداية. فهما يتحاشيان أسرهما والمشاكل التي كبرا عليها، ولا يريدان الطلاق. ولكن ربما لا يكون الأمر كله فاكهةً وحلوى: إنهما متزوجان حديثًا! لذلك سيكون هذا اليوم بمثابة اختبار لهما. هل يريدان أن يتبعا طريق آبائهما؟ أم أنهما يريدان العيش بطريقتهما الخاصة، ويبنيان علاقة ثابتة، ولا ينفصلان أبدًا؟ والأكيد، هو أنني لم أقرأ النص السينمائي بعد. ليس لدي أدنى فكرة عما اختار المؤلف القيام به. ولكن هذه هي الطريقة التي أقارب بها الفكرة السينمائية.

وفجأةً، ومع هذا الرغبة الغريزية العميقة؛ الرغبة في البقاء ملتزمين بالحب إلى الأبد على الرغم من وضع أسرهما، أصبح هذان الزوجان محلَّ تعاطفنا وتشجيعنا. وهذا فيلم أتوق لمشاهدته لأن

تلك هي الشخصيات التي أبتغي لها الفوز. وبسرعة، يتضح ما لهذه الفرضية (Premise) من معنى حقيقي. فنحن لم نحدد الشخصيات «المناسبة» لهذه القصة فحسب، بل وقدمنا لها رحلة مدمجة وجامعة في مسار هذا الفيلم. الآن اتضح لك أن القصة هي الشخصيات نفسها. في حين كنت تعتقد أنه مجرد ملصق كوميدي!

وفي فيلم Ride Along، كان جزءًا من عرض فكرة الفيلم، وجزءًا من الصورة الذهنية التي تجعل الفكرة تتفتح بالنسبة لي، هي تلك الصفات المميزة للشخصيات. يذهب معلم «متحفظ» في رحلة إلى جانب شقيق خطيبته، وهو شرطي «متسلط»، والهدف الأساسي هو: حب المرأة التي يهيمان بها. هذه الصفات تقول لي بالضبط أين تذهب هذه القصة. إنها محاكمة بالنار بالنسبة للمعلم: هل هو شجاع بما فيه الكفاية للتغلب على خوفه والفوز بقلب خطيبته في عالم «حقيقي» مكوَّن من رجال الشرطة؟ إذا كان يحبها، فسوف يفعل ذلك.

ولكن دعونا الآن نأخذ نفس الفكرة ونجربها على بعض الشخصيات الأخرى المختلفة. ماذا لو استطعنا فعل أي شيء بهذه الفرضية الأساسية؟ ماذا لو كان الشاب الذي يطلب ود أخته ليس معلمًا بل جنديًا سابقًا؟ حسنًا، الآن هو فيلم مختلف. إنه يعيد صياغة الطريقة التي يتفتح بها في ذهني. الآن، ولجعلِ الصراع الكوميدي زاخرًا بالحياة، يمكنك جعل الشرطي قطًا مذعورًا. إنه على شاكلة الممثل بارني فايف، وسيعلمه صهره المستقبلي شيئًا أو شيئين بين استعادته ذكرياتِ حربِ الخليج ومروره بلحظات التحديق في الفراغ

التي يمر بها الجنود السابقين. والاحتمال الأرجح أن الجندي السابق هو من لحق بالبطل في هذه الرحلة. وفجأةً يصبح فيلمًا مختلفًا جدًا، أليس كذلك؟ لكنها طريقة أخرى للمضي في مسار الفيلم. وتظهر كيف يمكنك البدء بفكرة جيدة – ومن ثم تحطيمها بالكامل عبر اختيار الشخصيات الخطأ. وبرأيي، فإن الفكرة الأصلية تعطي نتيجةً أفضل.

وفي مثال The Retreat، مرةً أخرى، فالصفات الشخصية تدخل في الاعتبار لتخبرنا أن مؤلفي النص كانوا على صواب على الأغلب. والطريقة التي اختيرت فيها الشخصيات تُظهِر موظفًا جديدًا يجرب للمرة الأولى الإقامة في منتجع الشركة في عطلة نهاية الأسبوع – وشخصٌ ما يحاول قتله. مضحك! ولكن دعونا نلعب قليلًا بالشخصيات لمعرفة الطرق الأخرى التي يمكن أن تسلكها مع نفس الفرضية التي يتأسس عليها الفيلم. ماذا لو كان البطل في الخامسة والستين من عمره، وقد أكمل عشرين عامًا من الوظيفة، وعلى وشك التقاعد؟ حسنًا. فالآن، يتعلق الأمر بقيام شركةٍ ما «بتقليص» عدد موظفيها بشكل حقيقي قبل أن يتمكنوا من تحصيل فوائد التقاعد الخاصة بهم. نفس الفكرة في الأساس: منتجع خاص بالشركة، سلسلة من محاولات القتل، وشخص مذعور لا يعرف سبب استهدافه. لكن الرحلة مختلفة كثيرًا... وكذلك العبرة في الحكاية. وكذلك الجمهور: لن يأتي أحدٌ للتفرج على هذا الفيلم. وفي أحسن الأحوال، سيكون فيلمًا بإنتاج مستقل، ومن بطولة جاك ليمون. ولكن للأسف، لقد

توفي جاك منذ زمن، والقصد هو أن تعزيز الموجز التعريفي الرائع، عبر الإتيان بالبطل الذي يجعل الفكرة تتحرك بشكل أفضل، يماثل في أهميته ظهور الفكرة إلى الحياة. ودعنا نكن واضحين، فإن البراعة هي في الإتيان بالأبطال الذين:

- يقدّمون الصراع الأكثر حدةً في هذه المواقف
- ويحتاجون لأطول الطريق للنمو عاطفيًا و...
- ويمتلكون الحضور الأكثر جاذبيةً ديموغرافيًا!

وبخصوص هذه النقطة الأخيرة، فلديّ خبرةٌ خاصةٌ الآن بحكم كوني قد تجاوزت عمر الأربعين. ففي هذه الأيام، يجب أن أتوقف دائمًا عند التفكير في أبطال الفيلم. ففي ذهني، أتصور كل واحدٍ من المشاهدين في سن الأربعين. والأبطال (في تصوري)، أي أولئك الذين أنجذب إليهم شخصياً على أية حال، أصبحوا الآن «أبطالًا وجوديين». فهم متعبون من العالم إلى حدٍّ ما، ولكنهم يتمتعون بحكمة كبيرة. بلى! حقًا! والجمهور الذي سيأتي لمشاهدة هذا الفيلم.. حسنًا، هاربون من المعركة، إذا أردنا أن نكون صادقين. (ولكن إذا تم تنفيذ مثل هذا الفيلم، فسيحتفي الفرنسيون بعبقريتي الإبداعية).

وعندما أجد نفسي منجرفًا باتجاه التفكير بكتابة أدوار بطولة لتيم ألن، أو ستيف مارتن، أو تشيفي تشيس، فإني ألتقط أنفاسي وأتأمل أين أنا: أنا في هوليود المهووسة بالشباب. هؤلاء النجوم لا بأس بهم في عمل متعدد الأبطال، كجزءٍ من فيلم عائلي لكل الفئات العمرية، عظيم، ولكن في دور البطولة؟ لا أبدًا. حسنًا. ربما، ولكن نادرًا.

وبمجرد أن أسلم أمري وأتخلّى عن محاولة تغيير الأشياء، فإن الحل في نظري يتمثل في جعل تلك الشخصية الرائعة بتساؤلاتها الوجودية شخصًا يافعًا، وجعل الزوجين اللذين يواجهان أزمة كبرى شبابًا من العشرينيات من عمرهما. هذا هو الجمهور الذي يأتي للتفرج على الأفلام. هؤلاء هم الأبطال الذين يحب الجمهور رؤيتهم في قاعات السينما المحلية.

لماذا نحارب ضد الصوت العام؟

فأعمار الشخصيات التي أجيء بها في نصوصي هي النقطة العمياء الخاصة بي، ولديك ما لديك. ولكن ضع في اعتبارك ما هو هدفنا هنا: الأفلام ذات الطابع الجماهيري، أفلام الملصقات ذات المفهوم الواضح والمتاحة للجميع، في جميع أنحاء العالم. لا تظن لأنك وكل أصدقائك تفضلون شيئًا محددًا، أو تتابعون اتجاهًا أو بدعةً ما، أو تفضلون نوعًا معينًا من الأشخاص، فذلك يعني أن الجميع سيحذو حذوكم أيضًا. لقد قمت بعرض في الواقع لفكرة فيلم قال كاتبها إنه «دور رائع لخوليو إغليسياس» -أقسم بذلك!- ألن يأتي الجميع في العرض الافتتاحي لهذا الفيلم؟ أشك في ذلك كثيرًا. لذا فإنني أشدد على طرح الأفكار السينمائية وعرْضها على أناس حقيقيين في العالم الحقيقي لمعرفة ردود أفعالهم.

هذه المناقشة عن البقع العمياء تذكّرني بقصة مفضّلة لدي كان والدي يقولها. كان يعمل في مجال الإعلانات في بداية حياته المهنية، وكان يحاول ذات مرة إقناع عميل بشراء دقائق لإعلاناته للبثّ يومَ

الأحد من كل أسبوع. اعترض العميل، وهو رجل ثري، على هذه الفكرة وكان له سبب وجيه للغاية: «لا أحد يبقى في المنزل ويراقب التلفزيون يوم الأحد، فالجميع في الخارج يلعبون البولو!».

درس في بعد النظر لنا جميعًا.

- **الدافع الغريزي (The Primal Urge)**

كما أكدت طيلة هذا الكتاب، دعني أقولها مرة أخرى:

غريزي، غريزي، غريزي!

بمجرد تحديدك للبطل، يجب أن يكون دافع البطل للنجاح أمرًا غريزيًّا. ماذا يريد فلانٌ من الناس؟ حسنًا، إذا كان يريد ترقيةً في العمل، فمن الأفضل أن تكون مرتبطة بشكل متين بهدفٍ مثل لفت نظر الفتاة التي يحبها، أو توفير ما يكفي من المال للقيام بعملية جراحية لابنته. وإذا كانت مبارزة مع غريم، فمن الأفضل أن تؤدي إلى مواجهة فيها حياة أو موت، وليس مجرد معركة كلامية بين أصدقاء.

لماذا؟

ذلك لأن الحوافز الغريزية تحظَى باهتمامنا. البقاء على قيد الحياة، والجوع، والجنس، وحماية الأحبة، والخوف من أن يختطفنا الموت.

ويتعين أن يكون للشخصيات المثلى في الأدوار الرئيسية احتياجاتٌ، ورغبات، وأهواءٌ أساسية، أساسية!

ألا تصدّقني؟

إذًا دعنا ننظر إلى أسطرنا التعريفية الثلاثة وننتزع الجانب الغريزي في كلٍّ منها لنرى كيف يمكن أن تتضاءل رغبتنا في مشاهدتها:

ماذا لو لم يتزوج الشابان الرئيسيان في فيلم 4 Christmases؟ ماذا لو كانا مجرد أصدقاء تربيا معًا ويتقابلان في عيد الميلاد مع عائلة بعضهما البعض كلَّ عام؟ الفرضية نفسها. لكن أخرجْ عامل الجنس من الصورة وماذا يتبقى؟ لا من رهانات هنا. لا شيء على المحك. ما زال مضحكًا. ما زالت الفكرة نفسها. ولكن ليس لدي أي تعاطف غريزي مع الحكاية. دعها عنك!

وفي فيلم Ride Along، جرّبْ أن تبعد شخصية الأخت/ الخطيبة. ماذا لو كان المعلم الأحمق يبحث عن شرطي (أي شرطي) يشاركه مشوار الرحلة. حسناً، في لعبة الورق الغريزية هذه ما زالت لدي ورقة واحدة: البقاء على قيد الحياة. سيتعين على هذا المعلم أن يظل حيًّا حتى انقضاء الليل، وستظل هناك مخاطر على حياته. لكن وجود الخطيبة/ الأخت كهدف يجعل الرهانات متآلفة مع الجانب الغريزي فينا. مرةً أخرى، كما هو الحال في الأمثلة الواردة في الفصل الثاني، فهي تشابه حكاية الفارس المتجوِّل إلى حدٍّ كبير، أليس كذلك؟ لكنّ نيْلَ حبِّ الأميرة كجائزة يجعلها حكايةً مؤثرة سواءٌ تم وضعها في العصر الحديث أو في العصور الوسطى.

مثال آخر. فقط لإيضاح الفكرة أكثر.

ففي فيلم The Retreat، دعنا نضع الخطر جانبًا. ماذا لو لم يكن هناك أي جرائم قتل؟ ماذا لو كان الأمر كله مجرد مزحة مع الموظف

المبتدئ. حسنًا، أين هي المخاطر؟ فلجعل هذه الفكرة فعالة يجب أن يكون هناك خطر الموت، وإلا فإنه فيلم تدريبي للشركات، أو ما هو أسوأ؛ استعارة مجازية لفكرة وجودية.

ونعم، الأمر كله يدور حول بطلك. قدّمْ له رهانات. رهانات حقيقية. رهانات غريزية. رهانات أساسية نتفهّمها. اجعل البطل سببًا حقيقيًا وبسيطًا: البقاء على قيد الحياة، لقمة العيش، الجنس، حماية الأحباء، الخوف من الموت.

وعندما يتعلق الأمر بماهية الأدوار في سيناريو الفيلم، فإننا نستجيب بشكل أفضل لقصص الأزواج والزوجات، والآباء والبنات، والأمهات والأبناء، والأصدقاء السابقين وصديقاتهم. لماذا؟ لأننا جميعا لدينا هؤلاء الناس في حياتنا! أنت تقول «أب» وأرى أبي. أنت تقول «صديقة» وأرى صديقتي. نحن جميعا لدينا هذه الأدوار في حياتنا – وذلك يجذب اهتمامنا. إنها استجابة فورية لأن لدينا ردّ فعلٍ أوليًّا تجاه هؤلاء الناس، حتى تجاه تلك الكلمات! لذا فعندما يساورك الشك، أَوْدِعْ شخصياتِك في أكثر هذه الصور تغلغلًا في النفس. اجعلها ملائمةً لنا. اجعلها فكرةً يستوعبها كلُّ رجل كهف (وشقيقه).

اجعلِ الأمور، قلْها معي الآن... غريزية!

● اختيار الممثلين لدور البطل

إن أحد السلبيات من كونك كاتبَ فيلمٍ محنكًا هو معرفتك ما هي الأدوار التي يتطلّع إليها كل واحدٍ من الممثلين. فآدم يريد أن

يمثل دورًا في عمل درامي – ليحصل على إيماءة من جائزة الأوسكار. وكذلك جيم. وكذلك ستيف. (وبعد فيلم Lost in Translation، الجميع يريد ذلك). كما أننا شاهدنا أيضًا أحدث الأفلام لهم جميعًا. وقد نعرف أو لا نعرف ما هي الأعمال التي في خط الإنتاج حاليًا، ونعتقد أننا نعرف من هو بالضبط الممثل المثالي للفيلم الذي نكتبه.

اسمحوا لي أن أقولها هنا والآن: نحن لا نعرف!

تلك هي طريقة مُسهِبة لكي أقول:

– لا تحدّدْ الممثلين قبل بيع نص السيناريو!

– لا تكتب أجزاءً لممثلين معينين!

– لا تتزوج بفكرة قيام أحد الممثلين بدور معين – ستصاب بخيبة الأمل دائمًا.

ونادرةٌ هي فرصة أن يلتقي السيناريو المثالي مع فريق التمثيل المثالي. واسمحوا لي أن أقدم لكم مثالاً للتعلم بالطريقة الشاقة:

فقد كتبنا أنا وزميلي الرائع شيلدون بول كوميديا مزحة في عام 2004. ماذا لو سقطت الطائرة المروحية للرئيس خلف خطوط العدو؟ وماذا لو أُرغم على القبض على أسامة بن لادن – بدون مساعدة أحد؟ كانت تلك فرضيتنا. إنه يتعلق بالرئيس الذي يلمس «روح القائد داخل نفسه». إنه «فيلم Galaxy Quest مع جورج بوش». عظيم، أليس كذلك؟ وفوق ذلك كان لدينا عنوان رائع كبير: صقر الدجاج. ولماذا لم ننجح في بيع هذا النص؟ لأن هناك شخصين

يمكنهما لعب دور الرئيس. ولا يوجد في واقع الأمر أي شخص يستطيع جعل هذا الفيلم جذابًا لجمهور عريض. كان تيم ألين هو خيارنا الأول. و... من غيره؟ ما قمنا به هو أننا وضعنا أنفسنا في الزاوية فيما يخص توزيع الأدوار. نعم، فهي حكاية هزلية. نعم، إنها قصة رائعة. نعم، يومًا ما سوف يتم صنعه (بإذن الله!) لكنه الآن يجلس هناك. يجمع الغبار.

ولأننا كتّابٌ محترفون، كان من المفترض أن نعرف ذلك بشكل أفضل. لكننا علّقنا في فكرتنا (انظر!؟) إلى حدٍّ أننا لم نفكر في الأمر بما يكفي. والأمر هو أن تترك لنفسك مساحة كبيرة فيما يخص توزيع الأدوار. يجب أن تكون أدوارك الرئيسية متاحةً لأن يقوم بها العديد من الممثلين والممثلات. ويجب أن يكونوا جميعًا قادرين على اجتذاب جمهورٍ عريض. وهنا سبب آخر لوجود طلب كبير على الممثلين الشباب: هناك الكثير منهم! وفوق ذلك، فأنت لا تعرف ما هي الأدوار التي يبحثون عنها. حتى لو سمعت ذلك من وكيل أعمالهم. وحتى إذا نظر الممثل إليك في عينيك وأخبرك بأن فيلمه القادم، الدور الذي يريده حقًا، هو فيلم كوميدي يؤدي فيه دور المعلم. فإنه يكذب. وهم أناس لطيفون وساحرون ولكنهم يقينًا، يحرُنون مثل الخيول الأصيلة.

فهم لا يعرفون ما يريدون القيام به في المرة القادمة.

ولا أنت كذلك.

• النموذج الأصلي والممثل

ومع ذلك، لماذا يقوم بعض الممثلين دائمًا بأداء بعض الأدوار مرارًا وتكرارًا؟ وكما هو موضح في الفصل الثاني، تجد في تاريخ السينما العديد من النجوم الكبار الذين يلعبون جزءًا واحدًا بشكل جيد. فكِّرْ في مارلين مونرو، وكلارك جابل، وكاري غرانت. فكِّرْ الآن في جيم كاري، ورسل كرو، وجوليا روبرتس، وساندرا بولوك. لا يرجع ذلك لأنهم ليسوا ممثلين جيدين ولا يستطيعون القيام بأكثر من نوع واحد من الأدوار. على أن ما يجعل الأفلام مؤثّرة إلى حدٍّ كبير هو حاجتنا إلى أن تظهَر بعض النماذج الأصلية على الشاشة. والممثلون الذين يقدمون هذه النماذج الأصلية في الوقت الراهن يأخذون مكان الممثلين الذين جسدوا هذه النماذج نفسها منذ سنوات.

- أليس راسل كرو هو إيرول فلين؟ (حتى جغرافيًا؟)
- أليس جيم كاري هو جيري لويس؟
- أليس توم هانكس جيمي ستيوارت؟
- أليس ساندرا بولوك هي روزاليند راسل؟

والسبب هو أن هذه النماذج الأصلية موجودة لتلبية حاجتنا الداخلية لرؤية مخلوقات الخيال في أدمغتنا وهي تظهر على الشاشة. إنها النماذج الأصلية اليونغية (حسب عالم النفس كارل يونغ) التي يؤديها هؤلاء الممثلون الذين نرغب في رؤيتهم. وإذا كنت تعمد دائمًا إلى صياغة الدور ليوائم النموذج البدئي، وليس ليوائم ممثلٍ ما، فتوزيع الأدوار ساعتها سيكون أمرًا تلقائيًا. لذلك، وبالرغم من أن الأمرَ

قد لا يكون محاكاة دقيقة للنماذج الأولية لدى يونغ (على الرغم من أنني حصلت على الدرجة الكاملة في درس يونغ)، دعني أضع تحت تصرفك بعض النماذج الأصلية «السنايدرية» التي توصّلت إليها:

- هناك نموذج «الرجل الشاب في طور الصعود» - وهو شخصية أمريكية للغاية تناسب هارولد لويد، وستيف مارتن (في أيامه)، وآدم ساندلر، وأشتون كوتشر المتعدد المواهب. شخصية على طراز أدوار هوراشيو ألجي، الغبي الصغير، والمحبوب أيضًا. ذلك هو النوع الذي نريد له الفوز.

- وهناك نموذج «الفتاة الطيبة التي تتعرض لإغراء» - طيبة القلب، ولطيفة المعشر: بيتي غابل، دوريس داي، ميج ريان (في أيامها)، ريز ويذرسبون. ذلك هو المقابل الأنثوي لنموذج الشاب في طور الصعود.

- هناك نموذج «العفريت»، «الطفل ذكي الحيلة» - جاكي كوغان، ماك كالي كوليكين، وحتى خصومهم الأشرار؛ نموذج «البذرة السيئة»، أي باتي ماكورميك.

- هناك نموذج «ربة الجنس» - من ماي ويست، إلى مارلين مونرو، إلى بريدجيت باردو، إلى هالي بيري.

- والنسخة الذكورية منه، «الشاب القوي الوسيم» - من رودولف فالنتينو، إلى كلارك غيبل، ومن روبرت ردفورد، إلى توم كروز، إلى فيغو مورتنسون، إلى قرّة عين والديه ومصدر فرحهما: فان ديزل.

والقائمة تطول. هناك نموذج «الجندي الجريح الذي يعود في آخر مهمة إنقاذية»: بول نيو مان، وكلينت إيستوود. هناك النموذج الأصلي «للمرأة الشهوانية»: فيرونيكا ليك، أنجلينا جولي. و«المتأنق المحبوب»: كاري غرانت، هيو غرانت. وهناك «مهرّج المحكمة»: داني كاي، وودي ألن، وروب شنايدر. هناك الجدّ الحكيم: أليك غينيس، وفي الوقت الحاضر -بنفس اللحية، ونفس الرداء- إيان ماكيلين.

هناك الأقزام الخياليون والمحتالون، والرفقاء، والحيوانات الناطقة، والعوانس، والسحرة، والشخصيات الماجنة، والبخلاء - وهم مستمرون في الظهور. مرارًا وتكرارًا. نفس الشخصيات، نفس المأمورية للتواجد في القصة. ومثل ما بحثتَ في تاريخ أنواع معينة من القصص، يتعين عليك معرفة السلسلة الطويلة من الأسلاف التي تتحدّر منها شخصياتك.

ولا يجب أن تكون جوزيف كامبل لترى أنه بغض النظر عمن هو بارع في تجارب الأداء، فإن النماذج الأولية لا تتغير أبداً. وكل واحدٍ من هذه النماذج الأصلية له منحنَى القوس (Arc) الخاص به في القصة والذي نريد أن نتابعه مرارًا وتكرارًا. وكل ذلك يتعلق بمطابقة ما نحمله في الجزء الخلفي من عقولنا مع ما نراه على الشاشة. من هو الذي يستحق الفوز ولماذا؟ من يستحق العقوبة ولماذا؟ وعلى الرغم من إملاءات اللياقة الاجتماعية، والأزياء والتقليعات، فما زلنا نريد أن نرى العدالة وقد نُفِّذت على الشخصيات التي نكرهها والنصر وقد مُنِح لهؤلاء الذين نحبهم. وقصص هؤلاء الأبطال والمعادلات

الحسابية التي تجعل قصصهم ذات أثر علينا هي معادلات مغروزة بالفعل في الخريطة الجينية خاصتنا. ومهمتك، مأموريتك البسيطة، هي نسيان الممثلين النجوم، والتركيز على النماذج البدئية، والسعي لإعطائها مسحةً جديدة.

- **اعتبارات خاصة**

والآن، لأولئك المتعنّتين في الجمهور، دعنا نتحدث لهم عن الاستثناءات. فعندما يتعلق الأمر بخلق بطل لفيلم بسيط ومباشر، فإننا نتفهم ذلك تمامًا. لكن ماذا عن الاعتبارات الخاصة؟ ماذا عن الأفلام متعددة الأبطال؟ ماذا عن أفلام السيرة الذاتية؟ ماذا عن أفلام الرسوم المتحركة حيث تأتي الشخصيات من حكايات خيالية غير ذات صلة ؟؟

حسنًا.

نعم، هناك دائمًا اعتبارات خاصة. ولكن العثور على البطل في كل هذه الأمثلة هو نفس الأسلوب المستخدم للعثور عليها في أي سطر تعريفي أو نص استكشافي.

خذْ أفلام السيرة الذاتية مثلًا. لقد أُعطِيتَ قصّةَ حياة شخصٍ ما والآن عليك أن تصنع منها عملًا سينمائيًا. ماذا لو لم يكن البطل محبوبًا جدًا؟ أو ماذا لو فعل أشياءَ لا تثير الإعجاب، ماذا بعد؟ دعونا نلقي نظرة على فيلم Kinsey. فأولئك الذين سمعوا بحكاية رائد دراسة الجنس الشهير، ألفريد كينزي، يعرفون أن كاتب السيناريو

ومخرج الفيلم بيل كوندون واجه مشكلة عويصة. فقد كان كينزي غريب الأطوار. وأجرى دراسات جنسية على الأصدقاء والجيران، وتجسّس على زوجته، وعبث معهم بطرق قد يعتبرها الكثيرون مثيرة للاعتراض. والعثور على بطل لهذه القصة يعني العثور على «شخص سيئ» أيضًا. ولكن إذا استطاعوا إخراج فيلم عن حياة لاري فلينت، ناشر مجلة Hustler، كما فعلوا في فيلم The People us. Larry Flynt، وجعلوا منه بطلًا، حسنًا، لماذا لا تتبع نفس الصيغة؟ فذلك بالضبط ما فعله كوندون.

وقد واجه مؤلفو سيناريو A Beautiful Mind نفس هذه المشكلة مع عالم الرياضيات جون ناش واختاروا ببساطة أن يلفّقوا بعض الوقائع في قصة حياته ليجعلوه أكثر قبولًا. فأسقطوا بعض الجوانب غير المشرفة في حياته العاطفية ودمجوا زوجتين حقيقيتين في واحدة من أجل استمرارية الفيلم. هذا النوع من الأشياء يحدث كثيرًا، بتوجيه من محام جيد في قضايا السهو والخطأ.

كما واجهت بنفسي معضلة مماثلة عندما تم تسليمي تحدي كتابة سيناريو يحكي السيرة الذاتية لجون ديلوريان، صانع السيارات الشهير ومبدع سيارة ديلوريان الرياضية. ولك أن تتخيل دهشتي عندما أظهرت أبحاثي أنه لم يكن المتمرد سليط اللسان الذي أسقطه صانعو السيارات الثلاثة الكبار بسبب أفكاره الراديكالية. ولكنه، حسب بعض الحذافير، رجل محتال. كل شيء حسنٌ وجيد، ولكن من هو البطل في هذه القصة؟ كان الحل الذي لجأت إليه هو جعل

البطل مؤلف أحد الكتب التي قرأتها، وهو رجل كان في إمبراطورية ديلوريان منذ البداية، وأصبح محبطًا بسبب تصرفات الرجل و«رؤيته». ومن خلال تتبع صعود ديلوريان وسقوطه من وجهة نظر شخص مطلع على بواطن الأمور، وإظهار كيف يمكن أن ينخدع بهذا الشخص، فقد قدّمَ النص للجمهور «مدخلًا» لهذه القصة. حتى إنني أعطيت السيناريو الخاص بي العنوان الساخر، Dream Car. ومقاربتك للسيرة الذاتية يجب أن تمتثل لنفس القواعد في أي حكاية: يجب على الحكاية أن تكون، أولاً وقبل كل شيء، عن شخصية يمكننا التعاطف معها. أو على الأقل نتفهمها.

ويمكن للأفلام متعددة الأبطال أن تضع نفس الإشكالية أمام كاتب السيناريو. وكما أثبتت أمثلة جون ترافولتا في «Pulp Fiction» ووودي ألن في Crimes and Misdemeanors، فليس من الضروري أن يكون البطل الرئيسي هو الشخص الذي يجتذب أكبر عدد من المشاهدين. لكن أفلام متعددة الأبطال تطرح بالفعل تحديًا فريدًا في العثور على مدخلٍ للحكاية. وتظل تتساءل: من ذا الذي يدور حوله الفيلم، بشخصياته الاثنتي عشرة، كلها بوقتٍ متساو في الظهور على الشاشة؟

ويأتي في هذا المجال المخرج روبرت ألتمان، أحد الأساتذة المتخصصين في هذا النوع من الأفلام. حيث قدم في أفلام مثل Welcome to L.A، Nashville، وShortcuts صورًا تخطيطية متقاطعة لشخصيات بدون بطل مركزي. لكن ألتمان له رأيٌ مختلف. فمدينة

ناشفيل بنظره هي «نجم» فيلم Nashville، كما أن مدينة لوس أنجلوس هي البطل المركزي في الفيلمين الآخرين. وإذا اتفقنا أنها ليست حكايات البطل الكلاسيكي، فإن ألتمان وجد طريقه في مقاربة الموضوع وتمسّكَ بها. ومن خلال ابتكاره نوعًا جديدًا من الأبطال نتعاطف معهم، فقد كان مخلصًا للرسالة التي أراد إيصالها.

وفي الأفلام متعددة الأبطال، كما في أي قصة، يكون «البطل» عادة هو الشخص الذي ينقل ثيمة الفيلم. عندما يساورك الشك، اسألْ نفسك من هو الذي يؤدي هذه المهمة في فيلمك – من هو الذي يصطدم بالآخرين أكثر من غيره، ويمر بمراحل من النضج أكثر؟ وسرعان ما ستطرح نفس الأسئلة التي تطرحها عند البحث على بطل أي فيلم تكتبه: من هو الذي يقدم أكبر قدر من التضاد؟ من الذي يقطع أطول مسافة عاطفيًا، ومن هو الأكثر جاذبيةً، من هو الشخص الذي نريد مساعدته ونرغب له بالنجاح؟ هذا هو ما عليك فعله.

وغالباً ما تَطرح الأفلام المقتبسة من حكايات الصور المتحركة تحدياتٍ صعبة، خاصة عند ترجمتها ونقلها عبر الفوارق الثقافية والزمنية. وسنرى فيما بعد كيف أن بطل Aladdin من ديزني قد تحول من كونه ذلك الولد المتشرد المزعج في نص السيناريو الأصلي (على الرغم من أنه كان مقبولًا تمامًا في الثقافة التي أُبتدع فيها) إلى شخص ظريف ومغامر. وواجه الكتّاب تحديات مماثلة في معالجة شخصية بوكاهونتاس في فيلم Mulan من ديزني، وكذلك بالنسبة لشخصية البطل في فيلم The Hunchback of Notre Dame، وانتهَوا إلى نتائج

متفاوتة بناءً على التغييرات في شخصية البطل – وكيف رُويت قصته. وبغض النظر أكان طاقم الشخصيات الخاص بك هو جماعة من العصر الحجري أو مجموعة من الحشرات الاستثنائية (Antz, A Bug's Life) فإن المقاربة هي نفسها في ما يتعلّق بصياغة سطرٍ تعريفيٍ مؤثّر، وببطلٍ يتألّق فيه.

والقاعدة الذهبية في كل هذه الحالات هي التمسُّك بالأساسيات مهما كانت. أخبرني حكاية الرجل الذي...

- أستطيع التماهي معه.
- أستطيع التعلم منه.
- لدي سببٌ مقنع لمتابعته
- وأعتقد أنه يستحق الفوز و...
- لديه رهانات غريزية تخاطب دواخلي.

اتّبعْ هذه الوصفة البسيطة للعثور على بطل الفيلم الخاص بك ولن تفشل. وبصرف النظر عن المهامّ أو الموادّ أو الرسومات المستفيضة التي تُقدَّم لك، سيمكنك العثور على البطل من خلال العثور على جوهر القصة.

- **كن عبدًا للسطر التعريفي**

عندما تعثر على البطل المثالي لقصتك وتحدّد ما هو هدفه الأساسي، فقد حان الوقت للعودة إلى نصك السينمائي وإضافة ما تعلمته لجعله مثاليًا. وإذا كان الأمر يبدو وكأنني أصرّ على أن تصبح «عبدًا للموجز

التعريفي»، فأنت على حق. فالسطر التعريفي هو مفتاحُ قصتك، الحمضُ النووي الخاصّ بها، العاملُ الثابت الذي يجب أن يكون مضبوطًا. وإذا كان كذلك؛ إذا كان يحتوي على جميع الدلائل المميزة لفكرة ناجحة، فيجب أن يوفّر لك كل ما تحتاجه لإرشادك في كتابة السيناريو. فهو باختصار، حجر المحك، سواءٌ بالنسبة لك كمؤلف، وللجمهور الذي تود أن تبيعه فيلمك. وإذا كنت مخلصا لسطرك التعريفي، فسوف تقدّم أفضل قصة ممكنة. وإذا وجدت نفسك تتفلّت منه في منتصف عملية الكتابة، فمن الأفضل أن يكون لديك سبب وجيه.

وهذا صحيح بشكل خاص عندما يتعلق الأمر ببطلك.

يخبرنا السطر التعريفي عن قصة البطل: من هو، ومن هو خصيمه، وما الذي على المحك. فالشكل الجميل والأنيق لعبارة إعلانية في جملة أو جملتين يخبرك بكل شيء. وصياغته والتشبّث به ليس مجرد تمرين جيد، بل سيصبح أمرًا حيويًا لقصتك وأنت تبني هيكليتها في «وقفات متتالية» ثم تكتبها في النهاية. ومن خلال مراجعة من هو بطلك وما هو هدفه الأساسي، وكذلك الشخص الشرير الذي يحاول منعه من تحقيق هذا الهدف، يمكنك تحديد احتياجات قصتك والتوسع فيها بشكل أفضل. والسطر التعريفي الناجح هو الذي يحتوي على أكبر قدرٍ من الصراعات، والأبطال والأشرار الأكثر وضوحًا، والهدف الأساسي والأكثر وضوحًا. وبمجرد أن تُوفي هذه الجوانب حقَّها وترى فاعليتها، فالتزمْ بها. واستخدم هذا السطر التعريفي للتحقق

مرة أخرى من نتائجك عندما تبدأ في تنفيذ السيناريو الخاص بك. وإذا وجدت طريقة أفضل في كتابة حكايتك، فاحرص على العودة إلى السطر التعريفي وإعادة صياغته. ولكن من البداية إلى النهاية، اجعل الحكاية «عن الشخص الذي...» لتظل على المسار الصحيح. والسطر التعريفي يساعدك على الاستمرار في التحقق مرة أخرى من حساباتك بدءًا بالمفهوم الأولي إلى لحظة تلاشي المشهد الأخير.

• ملخص

إن العثور على بطل قصتك هو الجزء الثاني الأكثر أهمية في التوصل إلى مفهوم فيلمٍ سينمائي يحظى بالنجاح – النجاح بمعنى «البيع جيدًا». فالمفهوم السينمائي وتحديد الأدوار، في الواقع، هما نقطة الانطلاق لصنع أي فيلم. «ماذا هو موضوعه؟» و«من فيه؟» هما السؤالان على طرف لسان كل من يعتزم الذهاب للسينما، وهذا ينطبق على الجميع أيضا، من الوكيل والمنتج إلى مدير الاستوديو. إنها الكيفية التي نجمع بها «من؟» و«ما هو هذ الفيلم؟» في مزيج مثير يجعلنا نتوق لرؤية هذه القصة تتكشّف.

والبطل المثالي هو الشخص الذي يقدّم أكبر قدْرٍ من الصراع في القصة، وأمامه الرحلة العاطفية الأطول، ويمتلك هدفًا غريزيًّا يمكننا جميعًا التعاطف معه. البقاء على قيد الحياة، لقمة العيش، الجنس، حماية الأحباء، والخوف من الموت. إنه عادةً شخص يمكننا التعرف عليه بشكل غريزي. وهذا هو السبب في أن الأمهات والبنات، والآباء والأبناء، والإخوة والأخوات، والأزواج والزوجات هم شخصيات

أكثر قربًا من شخصيات الغرباء وهم يواجهون نفس المواقف والحبكات الدرامية.

وعندما تُودِعُ هذه المعرفة في سطرك التعريفي، يجب أن يكون لديك صيغةٌ وصفٍ محدّدة للبطل، ووصف محدّد للخصم، وهدف أو موقف غريزي ومحدّد.

• تمارين

1. قمْ بمراجعة قائمة الأفلام من النوع السينمائي الذي تحاول تنفيذه واكتب سطرًا تعريفيًا لكل واحد منها. وابذل أكبر قدرٍ من الاهتمام لتضفي أقوى الصفات على شخصيتَي البطل والخصم، والهدف الأساسي البطل.

2. ما هي النماذج الأصلية التي يمكن أن تحدّدها من قائمة الأفلام في النوع الخاص بك؟ أي نوع من الشخصيات يمثّلها البطل وأي من الممثلين المعروفين من الماضي والحاضر يمكنهم أداء تلك الأدوار؟

3. اختر فيلمًا متعدّد الأبطال وتعرّف على البطل الرئيسي. هل يجب أن يكون لكل فيلم بطل؟ اذكر أفلامًا أخرى لا تتطلب القصة فيها أي بطل رئيسي.

4. أخيرًا، إذا كنت تتميز بالجرأة حقًا، فحاول كتابة سطر تعريفي لهذه الفكرة: شخص يحصل على سيارة تتحدث. وبخبرتك في كيفية تضخيم شخصيتَي البطل، والغريم، والهدف الغريزي، اكتب سطرًا تعريفيًا لهذه الفكرة. وتأكد من استخدام الصفات التي تجتذبنا.

الفصل الرابع

لنضع النص في وقفات!

هل تشعر بالحكّة للبدء في كتابة السيناريو الخاص بك؟

بالطبع!

هل سأسمح لك بالبدء في كتابة السيناريو الخاص بك ؟

استمر في الشعور بالحكّة!

ولكنك بالتأكيد تقترب من ذلك. ولتفكّرْ في كل ما قمت بإنجازه حتى الآن. لقد قمت بصقل موجزك التعريفي ذي السطر الواحد وتدرّبت على عرض فكرتك لدى عدد كافٍ من الناس لتتأكد أن لديك فكرة جيدة. لقد تفرجت على عشرات الأفلام من النوع السينمائي القصة التي تحاول تقديمها. لقد أتيت بالبطل والبطل المضاد المثاليين، وقمت بإعلاء شأن الهدف الغريزي للبطل، والصراع الذي سيخوضه في طريقه. والآن حان الوقت لأخذ كل هذه المعلومات الرائعة التي قمت بتجميعها حول السيناريو الخاص بك، والتعرف على كيفية كتابة هذا الشيء المزعج.

وأثناء عملي على فكرة سيناريو جديدة فليس هناك إثارة أكبر من صرخة المعركة: «هيا، لنضعه في وقفات».

هذا يعني أن الوقت قد حان لوضع كل تلك المشاهد والأفكار والشخصيات الرائعة «على اللوح» ومعرفة موضع كل شيء، وماذا تفعل الشخصيات، وما إذا كنت بحاجة إلى كل مشهد تخيلته أو إلى ابتكار مشاهد جديدة كليًا.

لقد حان الوقت لأن تقوم بالقياس مرتين/ وتقص مرة واحدة مما سيوفر عليك الوقت، ويسمح لك أن تروّج لنصك «وقفةً بعد وقفة» وتنشئ الأساس والهيكل لسيناريو الفيلم الخاص بك.

حان الوقت للتحدث عن بنية النص.

- **البنية، ثم البنية، ثم البنية..**

بعد الإتيان بالفكرة، وتحديد «من» في الفيلم -ومن هو جمهوره المستهدف- فإن البنية هي العنصر الوحيد الأكثر أهمية في كتابة السيناريو وبيعه. والبنية الجيدة هي بمثابة سترةٍ واقية. وعندما تعرض نصك السينمائي للبيع، فإن امتلاك نص سينمائي ببنية تنظيمية جيدة سيظهر أنك بالفعل قد أنجزت العمل بوضع مخطَّط قوي ومتين. وربما يمكن للمتسلقين على حقوق التأليف (Credit Jumpers) القيام بتغيير ترتيب المشاهد في نصك، ويمكنهم حذف حواراتك، ويمكنهم إضافة شخصيات جديدة واستبعاد أخرى، وسوف يفعلون ذلك!- ولكن إذا كنت قد أنجزت العمل معتمدًا على بنية السيناريو، وتعرف

كيف ولماذا تؤدي قصتك فعلها، فبغض النظر عن مقدار عبثهم بها، سيظل السيناريو الخاص بك قويًا. وسيظل خاصتك.

ولن تكون مبالغًا في حماية الذات، لكن البنية القوية تضمن لك حقوقك في الكتابة. وأكثر من أي عنصر آخر، فإن هيكل السيناريو، عندما يكون مبنيًا على وقفات القصة الخاصة بك، سيكون دليلاً لأولئك الذين يحكمون في النزاعات حول حقوق التأليف في نقابة الكتاب الأمريكية (WGA) على أن العمل هو في المقام الأول يعود لك. ولتتحدّثْ إلى أي كاتب مر بتجربة التحكيم وسيخبرك بذلك. وبالنسبة لكاتب السيناريو الاستكشافي، فذلك هو ضمانتك بأنك باقٍ في الصورة، وأن الجوائز الرائعة، والعوائد المادية التي تدعى العوائد المتبقية (Residuals) -والتي تأتي في مظاريف خضراء جيلة في أكثر الأوقات غير المتوقعة- ستكون من نصيبك.

إن الصنائعية التي يتطلبها ذلك، والعمل الدؤوب، وفتنة الحكي في الفيلم، كلها تتلاقَى في طريقة تخطيط هيكلية النص وتحقيقها. إنها مهارة يجب أن تتمكن منها.

وأنا شخصيًا وصلت إلى مفهوم البنية هذا ببطء وفي مرحلةٍ متأخرة. وفي الأرجح، فقد أتيت إليها بسبب اليأس. فكم هو عدد الاجتماعات التي ذهبت إليها في وقت مبكر لأعرض فكرتي السينمائية للمسؤولين بالحديث عن مفهوم الفيلم وبعض المشاهد «الرائعة»، ثم أتوقف بسذاجة وابتسم لأنه لم يكن لدي أي شيء آخر أقدمه؟ يا للعجب! وأتذكر أول مرة تم توظيفي فيها لكتابة سيناريو وسألني

المدير التنفيذي عن فكرة «اقتحام الفصل». لم يكن عندي أدنى فكرة عما كان يقوله ذلك الشخص اللطيف. كان ذلك قبل أن أسمع عن سيد فيلد (الذي أعتبره أبًا لقالب الفيلم المعاصر). وعندما، في نهاية الأمر، قرأت واستوعبت كتابته «النص المسرحي»، عرفت أنني وجدت شيئًا حقيقيًا يحفظ لي وظيفتي.

أوه! ثلاثة فصول! تخيّل ذلك؟

ومع ذلك، لم يكن ذلك كافياً. ومثل السباح في محيط شاسع، كان أمامي الكثير من المياه المفتوحة بين وقفتي الفيلم التي نسمّي كلًا منهما «اقتحام الفصل». وهناك الكثير من المساحات الفارغة في النص لكي أضلّ وجهتي، وأصاب بالهلع، وأغرق. كنت بحاجة إلى المزيد من الجزر، وإلى مسافات أقصر للسباحة.

لقد ملأَتْ فيكي كينغ الكثير من تلك المساحات المفتوحة بالنسبة لي في كتاب يحمل عنوانًا يوحي بالثراء السريع هو كيف تكتب السيناريو في 21 يومًا. ومع ذلك، وحتى مع وجود نقاط المنتصف والقصص الفرعية في الحكاية، كان لا يزال هناك الكثير من المسافات لكي أضلّ طريقي.

لذلك فقد طورت طريقتي.

واعتمادًا على ما شاهدته في الأفلام، وما قرأت من كتب السيناريو، ووجدت نفسي أعود إليه، فقد طوّرت نموذج بليك سنايدر للوقفات. لقد قمت بكتابة 15 وقفة وتمكنت من ضغطها جميعًا في مستندٍ من صفحة واحدة تنتظم عليها الجزر الخمسة عشرة.

لتبدو هكذا:

نموذج بليك سنايدر للوقفات

(BS2) BLAKE SNYDER BEAT SHEET

عنوان المشروع:

النوع السينمائي:

التاريخ:

1. المشهد الافتتاحي Opening Image (صفحة 1).
2. طرح الثيمة Theme Stated (صفحة 5).
3. التأسيس Set-up (من صفحة 1 إلى صفحة 10).
4. المحفز Catalyst (صفحة 12).
5. التدبر Debate (صفحة 12 إلى 25).
6. اقتحام الفصل الثاني Break into Two (صفحة 25).
7. القصة الفرعية B Story (صفحة 30).
8. المرح والألعاب Fun and Games (صفحة 30 إلى 55).
9. نقطة المنتصف Midpoint (الصفحة 55).
10. الخصوم يضيّقون الخناق Bad Guys Close in (صفحة 55 إلى 75).
11. فقدان كل شيء All is lost (صفحة 75).
12. الليل المظلم للروح Dark Night of the Soul (صفحة 75 إلى 85).
13. اقتحام الفصل الثالث Break into Three (صفحة 85).
14. الخاتمة Finale (صفحة 85 إلى 110).
15. المشهد الختامي Final Image (صفحة 110).

أليس ذلك واضحًا؟ وبسيطًا؟

وقد اعتدت على استخدام هذا النموذج المكوّن من صفحة واحدة عندما يكون لدي اجتماع لعرض فكرة السيناريو. فلا أسمح لنفسي بالذهاب إلى الاجتماع حتى أملأ كل الفراغات – وليس هناك الكثير من الفراغات. وعليك فقط كتابة جملة واحدة، ربما جملتين لشرح كل وقفة، وهذا أمرٌ نموذجي. وعودةً إلى السطر التعريفي للفيلم ككل، فقد تعلمت أنه إذا لم استطع ملء الفراغ في جملة أو جملتين – فإنني لا أمتلك عرضًا جاهزًا لأقدمه لأحدٍ بعد! وإنني أعتمد على الحدس فقط، وأمشي على الماء، وعلى وشك الغرق. وفوق ذلك كله، فإنني لا أعرف إذا ما كانت لدي مشكلة، قبل أن أشتغل على النموذج، وأحاول ملء تلك المساحات الفارغة!

والأرقام الموجودة بين حاصرتين هي أرقام الصفحات التي تجري فيها الوقفات. يجب أن يكون النص، من حيث عدد الصفحات، كما هو الوزن النموذجي بالأرطال لفارس سباق الخيل:110. وعلى الرغم من أن بعض النصوص الدرامية قد تكون أطول، فإن النسب بين طول الوقفات هي نفسها. وأحرص على أن يأتي اقتحام الفصلين الثاني والثالث، ونقطة المنتصف، ولحظات فقدان كل شيء في أماكنها بالضبط. وأصرّ على تحقيق ذلك. ولنلقِ نظرةً على فيلم «شيك على بياض». فبعد خمس دقائق من الفيلم، تقريبًا في الصفحة 5 من النص، تظهر وقفة طرح الثيمة صريحةً وواضحة. ولننظر إلى نقطة المنتصف، ووقفة فقدان كل شيء، واقتحام الفصل الثالث. كلها جاءت في توقيتها

المضبوط. وتستمر الوقفات في التسلسل على هذا المنوال بدءًا من كتابة النص حتى ظهورها على الشاشة، لأنني وزميلي كولبي بذلنا أقصى جهدنا للحفاظ على ذلك من المسوَّدة الأولى حتى المخطوطة الأخيرة من ذلك السيناريو. وقد نجح الأمر لأن هيكليتنا كانت سليمة وقد جربناها من كل زاوية للتأكد من أنها كانت كذلك، وتحدّينا أولئك الذين حاولوا إعادة كتابة النص، لأننا ثبّتنا البنية.

وقد تكون بعض هذه المصطلحات غير مألوفة بالنسبة لك. وقد تسأل، ما هي وقفة «المرح والألعاب»؟ حسنا هذا هو الاسم الذي أطلقته عليها. لا داعي للقلق، فهي موجودة في كلٍ من الدراما والكوميديا. ما هي « الليلة المظلمة للروح»؟ مرةً أخرى، «وجدتها!» مرةً أخرى. هي وقفة قد شاهدتها من قبل حوالي مليون مرة.

والآن أصبح ترتيب هذه الوقفات متاحًا لك في أي وقت. فورقة بليك سنايدر للوقفات (BS2) The Blake Snyder Beat Sheet موجودة هنا لمساعدتك. ولكن قبل أن تخرج برغيف نصف مخبوز، أو مخبوزًا بالكامل، دعني أشرح الأمر وأعطيك أمثلة لما أعنيه بكل جزء من السيناريو كما هو مبيّن في هذا النموذج.

هل لديك خيار في هذا الأمر؟

الجواب هو لا، ليس لديك ذلك!

- المشهد الافتتاحي (1)

هو الانطباع الأول عن الفيلم –نغمته، مزاجه، نوع الفيلم

ونطاقه– كل ذلك موجود في المشهد الافتتاحي. يمكنني أن أفكر بالعديد من الأمثلة العظيمة: القيادة المتهورة للدراجة النارية عبر الريف الإنجليزي التي تؤدي إلى وفاة لورانس العرب في فيلم Lawrence of Arabia، القلعة التي تلوح في الأفق وتتربص بغموض في فيلم المواطن كين Citizen Kane، وحتى تلك الأمثلة السخيفة، مثل الصورة الافتتاحية في فيلم Animal House – من الذي ينسى شعار كلية فابر: «العلم نور» تحت تمثال مؤسس كلية فابر؟ ألا نعرف ما نحن فيه في مع كل واحدٍ من هذه الأمثلة الثلاثة؟ ألا تحدّد كل من هذه المشاهد الافتتاحية نغمة الفيلم ونوعه وأسلوبه ورهاناته بالكامل؟

وفوق ذلك، يمثّل المشهد الافتتاحي فرصة لنحدد نقطة البداية للبطل. انها تعطينا لحظةً لنرى لقطة «ما قبل» للشخص أو لمجموعة من الناس نحن على وشك أن نتتبعهم في هذه المغامرة التي سنخوض غمارها جميعًا. ومن المفترض، إذا كان كاتب السيناريو قد قام بعمله جيدًا، أن تكون هناك أيضًا لقطة «ما بعد» لإظهار كيف تغيرت الأمور. ومثل العديد من الوقفات الفيلمية، فإن المشهد الافتتاحي له وقفة تتكامل معه: المشهد الختامي. هما دفّتا العمل. ولأن السيناريو الجيد يتناول التغيير، فهذان المشهدان هما طريقتنا في توضيح كيفية حدوث هذا التغيير في الفيلم. ويجب أن يكون المشهدان الافتتاحي والختامي متضادين، كالناقص والزائد، ويظهران تغييرًا كبيرًا يوثّق التحوّل العاطفي الذي يطرحه الفيلم. وفي كثير من الأحيان، يبدأ الممثلون بقراءة الصفحات العشر الأولى والأخيرة من النص لمعرفة

ما إذا كان هذا التغيير الجذري موجودًا هناك، ومعرفة ما إذا كان مثيرًا للاهتمام أم لا. وإذا لم تُظهِر هذا التغيير، فغالبًا ما يُلقَى النص عبر الغرفة في كومة «الأعمال المرفوضة».

وبالتالي فإن المشهد الافتتاحي له دور كبير. فهو يحدّد نغمة الفيلم ومزاجه وأسلوبه. وغالباً ما يقدّم الشخصية الرئيسية وتظهر لنا لقطة «ما قبل». ولكنه في الغالب يجعلنا نتكوم في مقاعدنا في صالة السينما ونقول: «أمامنا فيلم جيدا!» وبما إنك قد قمت بتفحّص عشرات الأفلام مثل تلك التي توشك على كتابتها، يمكنك التفكير في ستة أفلام على الأقل بمشاهد افتتاحية مميزة. فكل الأفلام الجيدة تقدم ذلك.

طرح الثيمة (5)

في مكانٍ ما من الدقائق الخمس الأولى من السيناريو جيد التنظيم، سيطرح شخصٌ ما (ليس الشخصية الرئيسية عادةً) سؤالًا أو يدلي بعبارة (عادة إلى الشخصية الرئيسية) هي ثيمة الفيلم. سيقول ذلك الشخص عبارةً مثل «احذر مما تتمناه»، أو «قبل السقوط تأتي الكبرياء»، أو «العائلة أهم من المال». لن يكون ذلك صريحًا، بل جزءًا من حوار، وملاحظة مرتجلة لا تستطيع الشخصية الرئيسية لحظتها ادراك مغزاها – وإنما سيكون لها تأثير فاعل وبعيد المدى في وقت لاحق.

هذه العبارة هو الفرضية الموضوعية (Thematic Premise) للفيلم.

ومن نواحٍ عديدة، فإن السيناريو الجيد هو حجّة يطرحها كاتب السيناريو، كأنّ تطرح إيجابيات وسلبيات العيش بأسلوب معين في الحياة، أو السعي لتحقيق هدف معين. هل يستحق ذلك التصرف أو الحلم أو الهدف كل العناء؟ أم إنها كلها أمورٌ غير حقيقية؟ ما الأهمّ، الثروة أم السعادة «من يمتلك الذهب، له القول الفصل!» هذا ما يقوله الأخ المغفل لأخيه بريستون، وتلك هي لحظة طرح الثيمة في الدقائق الخمس الأولى من فيلم Blank Check. هل هي عبارة سديدة؟ هذا ما سوف يناقشه الفيلم. أي شيء أكثر أهمية في نهاية المطاف – الفرد أم المجموعة؟ وبقية السيناريو تُعنَى بتقديم الحجة، إما إثباتًا أو دحضًا لهذه العبارة، عبر النظر إلى مزاياها وعيوبها من كل زاوية. وسواءً أكنت تكتب فيلمًا كوميديًا أو دراميًا أو خيالًا علميًا، يجب على الفيلم الجيد أن يتناول « شيء ما». والمكان الذي تقدم فيه الثيمة التي يدور حولها فيلمك هو في المقدّمة. قلْها! بصوتٍ عالٍ. هناك مباشرةً.

إذا لم يكن لديك فيلم يتناول موضوعًا ما، فأنت في ورطة. وعليك الاجتهاد لمعرفة ما تحاول قوله. وربما لن تعرف ذلك حقًا حتى تنتهي من المسوّدة الأولى. ولكن بمجرد أن تعرف، تأكّد من أن الثيمة قد تم طرحها في المقدمة – الصفحة 5 هي المكان لذلك دائمًا.

إذًا، تأكد من وجودها. إنها عرضُكَ الافتتاحي.

أعلنْها: يمكنني فعْلُ ذلك. ثم اشرعْ في العمل.

- التأسيس (1 – 10)

نطلق على الصفحات العشر الأولى من النص، مرحلة «التأسيس». وإذا كنت مثلي، ومثل معظم القراء في هوليوود، فهذا هو القسم الذي يجب عليك القبض عليه أو المجازفة بفقدان اهتمامي. فكّرْ في وقفات التأسيس التي شاهدتها في البكرة الأولى (First Reel) من أي فيلم -أقصد الدقائق العشر الأولى من الفيلم- والتي «تؤسس» لشخصية البطل، والمخاطر التي ستواجهه، وهدف القصة. وتفعل ذلك بوضوح!

والتأسيس هو أيضًا المكان الذي، لو كنت أنا الكاتب، أتأكد فيه من أنني قد قدمت أو ألمحت إلى تقديم كل الشخصيات في القصة الأساسية. وشاهد أي فيلم جيد وانظر. خلال الدقائق العشر الأولى، تلتقي بهم أو تتم الإشارة إليهم جميعًا. تأكد من أنك قد فعلت الشيء نفسه لدى بلوغك صفحتك رقم 10.

وأول عشر صفحات هي أيضًا المكان الذي نبدأ فيه بالإلماح إلى مزايا ونقائص الشخصيات، ونعرض كل سلوك يحتاج إلى أن نعالجه في وقت لاحق، ونبين كيف ولماذا يحتاج البطل إلى التغيير من أجل الفوز. فهي شخصية كاتبة متوحدة تعيش في عالمها خيالي في فيلم Romancing the Stone، وهو شخص ذكي وأنيق وبارع في بيع السيارات المستوردة، ولكنه فظ وسطحي التفكير في فيلم Rain Man، وهي شخصية تافهة وغبية لا يبدو أن لديها الكثير لتقدمه في فيلم (Legally Blonde).

وعندما يكون هناك شيء ما يريده أو يفتقده بطلنا، فهذا هو المكان

المناسب لجلب الأشياء الستة التي يجب إصلاحها (Six Things That Need Fixing). هذه هي عبارة خاصة بي، والرقم ستة هو رقم عشوائي، ويمثل قائمة الغسيل التي يجب عليك إظهارها، أكرر: إظهارها للجمهور بما هو مفقود في حياة البطل. ومثل القنابل الموقوتة الصغيرة، سيتم تفجير هذه الأشياء الستة التي تحتاج إلى الإصلاح؛ العيوب والأخطاء، في وقت لاحق في السيناريو، وقلبها على رؤوسها وتعديلها. وستتحول إلى مزحات معتادة (Running Gags) وإعادات (Call-backs). ونحن، الجمهور، سنعرف بالضرورة لماذا تتم استعادتها! انظرْ إلى فيلم Big ولحظات التأسيس المبدئي: «يجب أن تكون طويلًا إلى هذا الحدّ لتدخل في هذه اللعبة». وفي قائمة الأشياء الستة التي يجب إصلاحها هناك احتياجات أخرى إلى جانب متطلبات الطول. لا يستطيع الفتى في هذا الفيلم التعرّف على فتاة، أو أن يحظَى بأي خصوصية، إلخ. ولكن في الفصل الثاني يحصل على كل هذه الأشياء عندما يصبح كبيرًا بصورة سحرية. وهذه الاستعدادات تصبح ذات مغزى فقط لأننا رأيناها في مرحلة التأسيس.

عجبًا، ولكن ذلك الكثير من الاشياء التي يتوجب فعلها في أول عشر صفحات! ولكن تلك هي الحقيقة. إذا كنت تريد اللعب مع اللاعبين الكبار، فهذه هي المهامّ التي يجب عليك إتمامها.

وكلمة أخيرة فيما يخص مرحلة التأسيس وعلاقتها بالفصل الأول: يروق لي أن أفكر في الأفلام باعتبارها تتجزأ إلى ثلاثة عوالم منفصلة. معظم الناس يسمّون هذه الفصول الثلاثة، وأنا أسميها

الأطروحة، الأطروحة النقيضة، والتوليف (Thesis, Antithesis, & Synthesis). فأول عشر صفحات وبقية الفصل الأول هي فرضية الفيلم، حيث نرى العالم كما هو قبل أن تبدأ المغامرة. هو عبارة عن توثيق كامل لعالم البطل المسمّى «ما قبل». هناك هدوء ما قبل العاصفة في هذا العالم، وخاصة في التأسيس. وسيبقى على هذا النحو إلى حدٍّ كبير لو لم تطرأ الأحداث التالية. لكن هناك شعور في الإعداد بأن العاصفة تقترب، لأن بقاء الأشياء كما هي.. هو الموت. الأمور يجب أن تتغيّر.

- المحفّز (12)

لنتذكّرْ الطرد الذي يصل في فيلم Romancing the Stone ويجعل جوان وايلدر (كاثلين تيرنر) تسافر إلى أمريكا الجنوبية، والمكالمة الهاتفية التي أبلغت توم كروز بوفاة والده في Rain Man، والعشاء الذي أعلن فيه خطيب ريس ويذرسبون أنه سيهجرها في Legally Blonde– تلك هي اللحظات التي يظهر فيها العامل المحفز: برقيات، إقالة من الوظيفة، اصطياد الزوجة في السرير مع رجل آخر، أخبار بأن لديك ثلاثة أيام للعيش، أحدٌ يطرق الباب. وفي مرحلة التأسيس، تخبرنا أنت، كاتب السيناريو، كيف يبدو العالم، والآن في لحظة المحفز، تطيح بكل شيء. فجأةً!

وأنا بأمانة أحب لحظة المحفّز، وأفتقدها حقًا عندما لا أراها تُنفّذ، أو أراها منفّذةً بشكل أقل مما يجب. وعليك أن تأتي بها. وفي حين أن أكثر ما يزعجني هو غياب مشاهد «إنقاذ القطة!» في الأفلام المتأنقة

-فهذا هو أمر آخر يزعجني غيابه. وأحب لحظة المحفز لأن- تلك هي الحياة. هذه اللحظات تحدث لنا جميعًا. وغالبًا ما تأتي الأحداث التي تغير الحياة في شكل أخبارٍ سيئة. ومثل العديد من الوقفات في BS2، فإن المحفز ليس كما يبدو. إنه عكس الأخبار الجيدة، ولكننا مع وصول المغامرة إلى نهايتها، ندرك أنه الشيء الذي يقود البطل إلى السعادة.

وعندما كتابتي للسيناريو، تظل لحظة المحفز تطفو حول المكان في المسوّدات الأولى. سيكون التأسيس أطول من اللازم، والقصة مثقلة بالتفاصيل، ووقفة الصفحة 12 (لحظة المحفز) أصبحت لسبب أو آخر، وبشكل غامض، في الصفحة 20. حسنًا، اختصرْ مما كتبت وضعها في المكان الذي تنتمي إليه: الصفحة 12. وعندما تبدأ في تشذيب كل الفقرات العزيزة على قلبك وترميها بعيدًا، ستدرك فجأةً سبب وجود هذه الخرائط الهيكلية الصغيرة - كل التفاصيل المملّة كانت زائدة عن الحاجة أو لم تكن مجيدًا في إظهارها بطريقة مقتصدة. نقطة المحفز هي اللحظة الأولى التي يحدث فيها شيءٌ ما! الشكر لله! وإذا لم تكن هناك، فسينفدُ صبرُ القارئ. ستقرأ في التقييم الخاص بنصك عبارة: «ليس هناك حبكة: No Plot» لأنك قد أضعتَ اهتمام القارئ. الصفحة 12 تعني المحفز. فقمْ بذلك.

- التدبّر (12 - 25)

هو الجزء من النص، بين الصفحتين 12 و25، والذي كان يحيّرني حقاً. عندما تأتي البرقية في الصفحة 12 لتبلغني أن أختي محتجزة من

قبل القراصنة، أعرف ما يجب علي فعله! فلماذا أنا، الكاتب، يتوجب عليّ أن أكون في بياتٍ شتوي حتى لحظة الانتقال بين الفصلين كي يقوم البطل بفعل ما يفترض منه القيامُ به؟

قسم التدبّر هو مجرد ذلك - تدبر. إنها الفرصة الأخيرة للبطل ليقول: هذا جنون! ونحن بحاجة لأن نراه يدرك ذلك. هل ينبغي أن أذهب؟ هل أجرؤ على الذهاب؟ من المؤكد ان الوضع خطير هناك، ولكن ما هو خياري؟ أن أبقى هنا؟

وقد عملت أنا وشريكي في الكتابة شيلدون بول على فيلم من فئة أفلام الجزّة الذهبية. وفي الفصل الأول، يُطرد فتى من المدرسة العسكرية ويُرسل إلى منزله ليجد أن والديه قد انتقلا إلى مكان آخر. حسنًا، فالفتى في حيرة إذْ لا يمكنه العودة إلى المدرسة العسكرية، ولا يمكنه البقاء في مكانه. وهو يعرف إلى أين انتقل والديه، لذلك بات الأمر الآن قرارًا: هل يجب أن يبدأ رحلة البحث عنهما؟ هذه هي فرصتنا لإظهار كم هو مفزع هذا الأمر. هل يمكنك أن تتخيل؟ ولكن نظرًا لأنه فيلم كوميدي، فقد جعلناه أيضًا أمرًا مضحكًا. يتم أخذ بطلنا الفتي إلى حافة المدينة مع نهاية الفصل الأول معية سائقة ودودة لسيارة الأجرة. وينظر الفتى إلى طريق مخيف عليه المرور فيه إذا أراد أن يجد أهله. بلع! لكن هذا الخوف يهدأ سريعا عندما تعرض للمضايقات ضايقه من قبل سائق عابر. وهكذا، وبطريقة مسلية، يحزم أمره، ويمضي قدمًا.

قد لا تكون لحظة الحقيقة خاصتك واضحة تمامًا، لكن من المهم

أن تتذكر أن قسم التدبر يجب أن يطرح سؤالًا من نوع ما. في فيلم Legally Blonde، نرى الحدث المحفز المتمثل في هجران خطيب سرعان ما يتحول إلى الحل لمتاعبها: اذهبي لدراسة القانون في هارفارد. «لكن هل يمكنها الحصول على قبول هناك؟» هذا هو السؤال المطروح في قسم التدبر من هذا الفيلم. وهنا يظهر كيف تجيب إيل على هذا السؤال. وعندما تفوّقت في اختباراتها، وصنعت مقطع فيديو مدهشًا، وحصلت على القبول، فإن الإجابة على السؤال واضحة: نعم! وكما هو الحال مع البطل الطفل في فيلمنا المستلهم من فكرة «Home Alone on the Road»، يمكن لـ Elle أن تسير بسعادة إلى الفصل الثاني. فقد أجابت على سؤال التدبر ويمكنها الآن المضي قدمًا.

- اقتحام الفصل الثاني (25) Break into Two

يحدث ذلك في الصفحة 25. لقد دخلت في العديد من المجادلات. لماذا ليس في الصفحة 28؟ ما هو الخطأ في الصفحة 30؟ لا تحاول. رجاءً.

ففي السيناريو المكون من 110 صفحات، يأخذ هذ الحدث مكانه في موعد لا يتجاوز الصفحة 25.

الصفحة 25 هي المكان الذي أذهب إليه أولًا في أي نص سينمائي أستلمه (كل منا له عاداته الغريبة في القراءة) وذلك لرؤية «ما يحدث في 25». أريد أن أعرف 1) إذا حدث أي شيء و2) إذا عرف كاتب السيناريو هذا أنه يجب أن يحدث شيء ما. وأعني شيئًا كبيرًا.

لأن هذا هو ما يفترض أن يحدث في الصفحة 25.

وكما نوقش أعلاه، فإن اقتحام الفصل هي اللحظة التي نترك فيها العالم القديم، وبيان الأطروحة، وراءنا لندخل في العالم الذي هو نسخة رأسًا على عقب من الأول، نقيض له. ولكن نظرًا لأن هذين العالمين متميزان تمامًا، يجب أن يكون الدخول واقعًا إلى الفصل الثاني أمرًا مؤكدًا.

وفي كثير من الأحيان عندما كتابتي السيناريو، فإن لحظة اقتحام الفصل تبدأ بشكل غامض. فأجد أن الأحداث تسحب البطل إلى الفصل الثاني. وهذا غير صحيح. لا يمكن إغراء البطل أو خداعه أو دفعه إلى الفصل الثاني. عليه أن يتخذ القرار بنفسه. هذا ما يجعله بطلًا على أي حال – يستبق الأحداث. خذ مثلًا فيلم Star Wars. فالحدث الذي يحفز لوك سكاي ووكر على القيام برحلته هو قتل والديه، ولكن قرار «الذهاب في الطريق» هو قراره وحده. لا يمكن له أن يستيقظ على سفينة هان سولو ليتساءل كيف وصل إلى هناك، عليه أن يختار الذهاب. تأكّدْ من أن بطلك يتصرف بشكل مماثل.

- القصة «ب» (30)

تبدأ القصة «ب» (القصة الفرعية) في الصفحة 30. والقصة «ب» في معظم السيناريوهات هي «قصة الحب». إنها أيضًا القصة التي تواصل ثيمة الفيلم. وأعتقد أيضًا أن بداية القصة «ب»، وما يحدث حول الصفحة 30، هو صاروخ دفع **(Booster Rocket)** صغير يساعدنا على تقبل الاقتحام الواضح للفصل الثاني في القصة الرئيسية. فكر في الأمر. لقد قمت بإعداد القصة «أ»، ووضعتها

موضع التنفيذ، والآن أصبح لدينا قفزة مفاجئة إلى الفصل الثاني منها وهبطنا في عالم جديد تمامًا. فالقصة «ب» تقول لنا: «كفى حقًّا، لنتكلم عن شيء آخر!» ولذا، فهذه النقلة عادةً ما تتماشى مع القصة «أ» ولكن ضمن إطار جديد.

إن القصة «ب» بمثابة استراحة.

دعونا نأخذ فيلم Legally Blonde على سبيل المثال. فالقصة «ب» هي علاقة إيلي مع صانعة المانيكير التي تلتقي بها في بوسطن. وتمثّل فاصلًا مطلوبًا من القصة «أ». لقد عشنا لحظات مع البطلة إيلي. ورأينا خطيبها يهجرها، وكنا معها وهي تقرر الذهاب إلى كلية الحقوق وتحصل على ذلك. ونعرف أن الجامعة صعبة. حسنا، هذا يكفي بالفعل، دعونا نأخذ مُتنفَّسًا لبعض الوقت! دعنا نبتعد قليلًا عن ثيمة الأحداث هنا ونلتقي بشخصٍ جديد. وعليه، لنأتِ بصانعة المانيكير. وبالفعل، وبالرغم من أنها ليست قصة حب تقليدية بين رجل وامرأة، فهي في الواقع «قصة الحب» في الفيلم. إنها الموضع الذي سيتم فيه رعاية إيلي. كما أنها الموضع الذي تتحدث فيه إيلي عما تتعلمه في مدرسة الحياة التي تعيشها في كلية الحقوق في هارفارد - والمكان الذي ستستمد منه القوة التي تحتاجها للاندفاعة النهائية إلى الفصل الثالث والنصر الحاسم.

وفي كثير من الأحيان، تقدم لنا القصة «ب» مجموعة جديدة من الشخصيات أيضًا. ونحن لم نلتقِ بلاعبي القصة «ب» في أول 10 صفحات من السيناريو. لم نكن نعرف حتى أنهم متواجدون.

ولكن بما أن الفصل الثاني هو النقيض للفصل الأول، فهم الصورة المعكوسة لتلك الشخصيات التي تسكن عالم الفصل الأول. مرةً أخرى، فالقصة «ب» في هذا الفيلم تقدم مثالًا رائعًا. أليست جينيفر كوليدج، الممثلة الرائعة التي تقوم بدور بصانعة المانيكير بوليت بونافونتي، هي نسخة المرآة المعكوسة والمسلّية للطالبات في سكن إيلي في جامعة كاليفورنيا؟ ذلك هو السبب في كونها شخصيةً ناجحةً جدًّا. إنها الشخصية المثالية لعالم الأطروحة النقيضة.

لذا فالقصة «ب» لها دور كبير في الفيلم. ويجب أن تتوفّر لديك واحدة. فهي لا تقدم قصة الحب فحسب، بل تخلق فسحةً لمناقشة ثيمة الفيلم الخاص بك بشكل مفتوح، وتمنح الكاتب لقطاتٍ فاصلةً وحيويّة بعيدًا عن القصة الرئيسية. وهي تبدأ في الصفحة 30.

- المرح والألعاب (30 - 55)

قسم المرح والألعاب هو الجزء من السيناريو الذي يفي بالوعود التي قدمتها الفرضية الموضوعية للفيلم. إنه جوهر ملصق الفيلم ومادته. هو المكان الذي تتواجد فيه معظم لحظات المقطع التشويقي (الدعائي) للفيلم، والمكان الذي لا نشعر فيه بالقلق إزاء تطور أحداث القصة - فلن يتم رفع مستوى الرهان (Stakes Are Raised) حتى نقطة المنتصف التي لم نصلها بعد - بقدر ما نهتم بالاستمتاع باللحظة. وتجيب وقفة المرح والألعاب على السؤال التالي: لماذا أتيت لمشاهدة هذا الفيلم؟ ما هو الشيء الرائع في هذه المقدمة، وهذا الملصق، وفكرة الفيلم هذه؟ وعندما يطلب مني مسؤول التطوير «عددًا أكبرَ من

المشاهد القائمة بذاتها» (Set Pieces)، فهذا هو المكان حيث أضعها في وقفة المرح والألعاب.

هذا، بالنسبة لي، هو قلبُ الفيلم. عندما اكتشفت ما هو الدور المطلوب من هذا الجزء من السيناريو، ولماذا هو هناك، قفزت عشر خطوات إلى الأمام. وكان ذلك في صيف عام 1989. وكأنه سحرٌ أكيد! ولحظةٌ نادرًا ما تكون بهذا الوضوح. فعندما كنت أكتب المسوّدة الأولى لفيلم !Stop or My Mom Will Shoot كنت عالقًا نوعًا ما. كان لدي هذا الفرضية العظيمة، والتي كانت: «Dirty Harry يحصل على شريك جديد – والدته». لكن ماذا يكون ذلك؟ وما هي الحكاية؟ وما هي ديناميكية الكوميديا فيه؟ (أنا متأكد من أن الكثير منكم لا يزالون يتساءلون). ثم في أحد الأيام كنت جالساً في مكتبي في مدينة سانتا باربارا بكاليفورنيا، وخطرت لي فكرة رائعة: أبطأ مطاردة في العالم! ماذا لو أطلق الأشرار النار على بطلنا الشرطي وأمه؟ وماذا لو قاموا بمطاردتها. ولكن ماذا لو، بدلاً من أن يقفز جو خلف عجلة القيادة– تقوم أمه بذلك. وهي تقود السيارة مثل أمي، تضع ذراعها على صدر جو عندما تتوقف بصورة كاملة عند كل تقاطع مروري. وعندما بعت حقوقي في هذا النص وذهبت إلى اجتماعي الأول في استوديو يونيفرسال، أخبرني المدير التنفيذي أنه قرر شراء نصي لحظة قراءته لهذا المشهد، لماذا؟ لأنها كانت اللحظة التي أدرك فيها وجود شيء ما في هذه الفكرة. لقد أوفيت بالوعد الذي طرحته فرضية الفيلم. وأين وضعت هذه المشهد القائم بذاته؟ في المكان الذي ينتمي إليه – في قسم المرح والألعاب من السيناريو.

هذا ينطبق على الأفلام الدرامية أيضًا. ففي قسم المرح والألعاب في فيلم Die Hard يظهر بروس ويليس وهو لأول مرة يتفوق على الإرهابيين. ووقفة المرح والألعاب في فيلم Phone Booth تأتي عندما يدرك كولين فاريل خطورة مأزقه. فنأخذ استراحة من رهانات القصة لنتأمل في ماهية الفكرة التي يدور حولها الفيلم، ونشاهد اللقطات التي تفي بوعد الفرضية (Promise of the Premise) ولا نحتاج إلى رؤية أي شيء آخر. أسميها وقفة المرح والألعاب أيضًا لأن هذا القسم أخف في نبرته من الأقسام الأخرى. لذا، يستطيع توبي ماغواير أن يجرب قوته الخارقة في عالم Spider-Man. إنه أيضًا المكان الذي تحدث فيه معظم الخلافات والتصادمات بين الأصدقاء في أفلام الحب بين الرفاق. هل استوعبت ذلك ؟

وقفة المرح والألعاب.

تعلّمْها، أحببها، وعِشْ لحظاتِها.

– نقطة المنتصف (55)

يتكون السيناريو من نصفين، ونقطة المنتصف على الصفحة 55 هي العتبة بينهما. ويمكننا التحدث عنه بمثل أهمية وقفتَي اقتحام الفصل الثاني والثالث. ولكن بالنسبة لي نقطة الوسط لا تقل أهمية عنهما، لا سيما في بداية وضعنا لمخطط الوقفات في النص. ولقد وجدت، لدى مراجعة المئات من الأفلام، أن نقطة منتصف الفيلم تأتي بصحبة إحساس قوي حول اتجاه أحداث الفيلم: فهي إما تتجه «إلى الأعلى» حيث يصل البطل إلى ما يبدو لنا وكأنه القمة (على الرغم

من أنها قمة زائفة)، أو «إلى الأسفل» عندما يتهاوى العالم من حول البطل (على الرغم من أنها هاوية زائفة) ولا يمكن للأمور بعدها إلا أن تتحسن. وعندما تقرر اتجاه نقطة المنتصف التي يستلزمها السيناريو الخاص بك، فذلك مثل تثبيت مسمار في جدار قوي وصلب. كحبل الغسيل الذي تتعلق عليه قصتك بشكل آمن.

ولقد اكتشفت أهمية اللحظة المنتصف عن طريق الصدفة. ففي الأيام الأولى من حياتي المهنية في الكتابة السينمائية، اعتدت على أن أسجل الأفلام على أشرطة صوتية حتى أتمكن من الاستماع إليها في سيارتي عندما سفري ذهابًا وإيابًا بين مدينتي سانتا باربارا ولوس أنجلوس. وكان طول كل جانب من الشريط هو 45 دقيقة. ومصادفةً، كان خط رحلتي يقسمه ممر جبلي شاهق في منتصف الطريق تمامًا. وبعد خمسة وأربعين دقيقة من بدء كل رحلة، عندما أصل إلى أعلى التلة، ينتهي الجانب A من كل شريط، واضطرر إلى قلبه على الجانب الآخر. وفي إحدى الليالي، قمت بنسخ الفيلم الكوميدي العتيق What's Up, Doc?، من إخراج بيتر بوغدانوفيتش وبطولة ريان أونيل وباربرا سترايسند. واكتشفت، في اليوم التالي عندما تصدرت قمة الجبل، أن الفيلم كان مقسومًا بشكل متساوٍ إلى نصفين وأن نقطة منتصفه كانت تتجه «إلى الأسفل».

فالنصف الأول من الفيلم ينتهي بحريق في غرفة أونيل في الفندق. وتقودنا نقلة تلاشٍ بطيئة إلى مشهد إلى اليوم التالي، حيث يستيقظ وهو رجل محطم، ليجد باربرا سترايسند تنتظره هناك لتساعده – كان

منشأ الحريق، في واقع الأمر، خطأ منها! تخيل حالة الاكتشاف التي عشتها عندما تزامن وصولي إلى الممر الجبلي مع نهاية النصف الأول من الفيلم؟ كان الفيلم مقسومًا إلى شطرين متساويين! وعندها أصبح واضحًا بالنسبة لي الأثر والغاية من وجود نقطة منتصف قوية.

ماذا يمكننا أن نتعلم من الأفلام القديمة الصدئة؟ الكثير. على سبيل المثال: نقطة المنتصف الكلاسيكية يتشارك ريان أونيل وباربرا سترايسند في حالة أسى شديدة في فيلم What's Up, Doc?

بعد ذلك بدأت أحصي عدد الأفلام التي احتوت نقطة منتصف غيّرت الديناميكية الكاملة للفيلم. لكن نقطة المنتصف تفعل أكثر من تحديد اتجاه الأحداث «إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل». سوف تسمع عبارة «تُرفع الرهانات عند نقطة المنصف» في الكثير من اجتماعات مناقشة السيناريو. لأن ذلك ما يحدث. إنها النقطة التي تنتهي فيها وقفة المرح والألعاب. وها قد عدنا إلى القصة! إنها أيضا النقطة التي إذا كان لديك «انتصار زائف»، كأن يحصل البطل مثلًا على شيءٍ من السحر من خارج القمقم، ويحصل على كل ما يعتقد أنه بحاجة إليه. لكنّ ذلك انتصارًا غير حقيقي لأن البطل لا يزال أمامه الكثير ليتعلم الدرس الذي يحتاجه حقًا. إنه يتراءى لنا فقط كما لو أن كل شيء في أحسن حال.

ولوقفةِ نقطة المنتصف وقفةٌ أخرى تتكامل معها في نموذج بليك سنايدر للوقفات على الصفحة 75 وهي وقفة فقدان كل شيء، والتي توصف بأنها «هزيمة زائفة». وتمثل هاتان النقطتان مجموعة

بحدِّ ذاتها وذلك لأنها عكس بعضهما البعض. القاعدة هي: أن الأمور ليست جيدة كما تبدو في **وقفة نقطة المنتصف**، وليست سيئة كما تبدو عليه في **وقفة فقدان كل شيء** أو العكس! ففي What's Up, Doc? مثلًا، يحصل رايان أونيل على الجائزة المبتغاة في **لحظة فقدان كل شيء** في الصفحة 75. ولكنه انتصارٌ زائف، يفسده مشاهد المحتالين الأشرار وهم يتهجّمون على حفل توزيع الجوائز، ليبدأوا في تحريك أحداث الفصل الثالث. ووقفتا نقطة المنتصف وفقدان كل شيء في هذا الفيلم نرى نقطة المنتصفِ تتجه «إلى الأسفل». وقد ذكرنا أن نقطة المنتصف هي إما انتصار كاذب أو هزيمة زائفة، ووقفة فقدان كل شيء هي عكس ذلك.

لا تصدّقني؟

دقّقْ في الأفلام التي استأجرتها في النوع السينمائي الخاص بك لتتحقق ما إذا كانت ثنائية «نقطة المنتصف–وفقدان كل شيء» متواجدةً في كل واحدٍ منها.

– الخصوم يضيّقون الخناق (55–75)

يُعتبَر الجزء من الصفحة 55 إلى الصفحة 75، من وقفة نقطة المنتصف – إلى وقفة فقدان كل شيء هو الجزء الأصعب من النص السينمائي. (هاك بعضًا من الحقيقة المريرة!) حيث لا يخفق أبدًا في أن يكون الجزء الأكثر تحدياً بالنسبة لي، وليس هناك من حيلة لتجاوزه غير أن تبذل أقصى الجهد لتشق طريقك.

هذا هو المكان الذي ستظهر فيه جدوى مهاراتك كشخص صلب وعنيد!

ينطبق المصطلح «الخصوم يضيقون الخناق» على الحالة التي يجد فيها البطل نفسه في منتصف الطريق. حيث يبدو كل شيء على ما يرام، ولكن على الرغم من أن الأشرار –سواء كانوا أشخاصًا أو ظاهرةً أو شيئًا آخر– قد هُزموا مؤقتًا، وفريق البطل يبدو منسجمًا مع بعضه البعض تمامًا، فإننا لم ننتهِ بعد. هذه هي النقطة التي يقرّر فيها الأشرار إعادة الهجوم وإرسال المدفعية الثقيلة. إنها النقطة التي يبدأ فيها الانشقاق الداخلي والشك والغيرة في تفكيك فريق البطل.

لم تمر عليّ أي لحظات سهلة مع وقفة الخصوم يضيقون الخناق. إنها الجزء الأضعف من فيلمي Blank Check، وكنت وزميلي كولبي على قناعة حينها بخطورة الأمر. وأثناء كتابتنا لنص كوميدي للناشئة بعنوان Really Mean Girls، لاقينا نفس القدر من الصعوبة مع هذا القسم. (ناهيك عن حقيقة أننا لم نكن نعرف أن الكاتبة تينا فاي قد بدأت في تأليف سيناريو «Mean Girls» بالفعل!). وفي قصتنا المماثلة إلى حدٍ كبير، قررت أربع فتيات مستضعفات أن يقاتلن ضد الفتيات الشقراوات المتنمرات في مدرستهن الثانوية. وبحلول نقطة المنتصف، يتفوقن عليهن، ويرسلنهن لحزم حقائبهن، ويصبحن الزمرة المهيمنة في المدرسة. حسنًا، ماذا الآن؟ لم يكن لدينا أنا وشيلدون أدنى فكرة إلى أين نتجه.

وقد أجبنا على ذلك السؤال، بعد الكثير من التفكير المؤرق، من

خلال العودة إلى الأساسيات. فالفتيات الشريرات يعاودن الالتئام بشكل طبيعي. حتى أننا كتبنا مشهدًا مضحكًا للغاية حيث نراهن يفعلن ذلك. ثم يبدأ الانشقاق الداخلي بين بطلاتنا. تبدأ الشهرة تلعب بأفكارهن، وتبدأ كل منهن بالادعاء أنها صاحبة الفضل في انتصارهن، وتفرقهن قضية من هي الأكثر شعبية من بينهن. ووقفة فقدان كل شيء، تأتي باتجاهٍ للأحداث معاكس لما هو الحال في نقطة المنتصف - حيث تسترجع الفتيات الشريرات مكانهن «الشرعي»، وتغادر بطلاتنا الميدان مكللات بالعار. كل شيء قد فُقد حقًا.

تلك الديناميكية البسيطة استغرقتنا أسابيع لمعرفتها. وإذا بدت واضحةً تماماً الآن. فإننا لم نكن نعرف ذلك حتى وصلنا إلى حل صحيح لها.

وذلك هو مثال تقليدي لما يجب أن يحدث في قسم الخصوم يضيقون الخناق في أي نص. القوى المتراصفة في مواجهة البطل، الداخلية منها والخارجية، تشدد من قبضتها. الشر لا يستسلم، وليس هناك من مكان للبطل لطلب النصرة. هو بمفرده وعليه أن يبقى صامدًا. لكنه يتجه إلى هاوية سحيقة، وهذا يقودنا إلى...

- فقدان كل شيء (75)

كما تم تناولها أعلاه، تحدث وقفة «فقدان كل شيء» في الصفحة 75 من السيناريو جيد التنظيم. نحن نعلم أنها على العكس من نقطة المنتصف من حيث الاتجاه بالأحداث «إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل». إنها أيضًا النقطة من السيناريو التي غالبًا ما تأتي بما يطلق عليه «الهزيمة

الزائفة»، على الرغم من أن كل شيء يبدو مظلمًا، إلا أنه حالٌ مؤقت. ولكنه يبدو وكأنه هزيمة كاملة. كل جوانب حياة البطل في حالة من الفوضى. حطام هائل. ولا أمل يلوح في الأفق.

لكن إليكم سرًّا صغيرًا من أسرار المهنة والذي أضعه في كل لحظة « فقدان كل شيء » لمجرد الحصول على التوابل الإضافية، وهو شيء يملكه العديد من الأفلام. أسميها نفحة الموت (Whiff of Death).

بدأت ألاحظ كم من الأفلام الرائعة تستخدم وقفة فقدان كل شيء لإماتة شخص مّا. وموت «أوبي وان» في حرب النجوم هو أفضل مثال - ماذا سيفعل لوقا الآن؟ فوقفة فقدان كل شيء هي المكان الذي تموت فيه الشخصيات التي قامت بدور المعلم الناصح، ويفترض أن يتمكن تلامذتهم من اكتشاف «أنهم كانوا يمتلكون الأجوبة طوال الوقت». رحيل المعلم الناصح يمهد الطريق لإثبات ذلك.

ولكن ماذا لو لم يكن لديك شخصية «أوبي وان»؟ ماذا لو لم يكن الموت في أي مكان بالقرب من قصتك؟ لا يهم. في وقفة فقدان كل شيء، أضف شيئًا، أي شيء ينطوي على الموت. وينجح هذا الأمر كل مرة. سواء كان ذلك جزءًا لا يتجزأ من القصة أو مجرد شيء رمزي. فيمكنك التلميح إلى شيءٍ ميت هنا. ويمكن أن يكون ذلك أي شيء: ذبول زهرة في إناء للزهور، أو موت سمكة ذهبية، أو أخبار بأن شخصًا قريبًا من العائلة قد وافته المنية. لا يهم أيٌّ منها. إنه المكان الذي يموت فيه العالم القديم، والطابع القديم للأشياء، وطريقة التفكير القديمة. ويمهد الطريق لإدماج الأطروحة (أيًا كان) والأطروحة النقيضة

(النسخة المقلوبة لما كان)، لننتهي بالتوليف، الذى هو العالم الجديد، الحياة الجديدة. والأشياء التي تظهرها في الفيلم وهي تلاقي الموت، حتى لو كانت سمكة ذهبية، يتردّد صداها وتجعل لحظة فقدان كل شيء أكثر تأثيرًا.

وستفاجأ عندما تتضح لك هذه الحقيقة البديهية في الفيلم الكوميدي الناجح Elf، من بطولة ويل فيريل، حيث يلتزم صانعو الفيلم بتسلسل الوقفات حتى في إضافة لحظة نشاهد فيها نفحة الموت بجلاء.

ووقفة فقدان كل شيء في فيلم Elf هي اللحظة التي يستشعر فيها ويل فيريل «نفحة الموت» وهو يفكر في الانتحار.

في هذه القصة، التي تدور حول طفلٍ (ويل) يربيه سانتا كلوز كواحدٍ من الأقزام في القطب الشمالي، يأتي ويل إلى نيويورك ليجد والده الحقيقي، جيمس كان. ويقدم الفصل الثاني من الفيلم عالمًا مقلوبًا رأسًا على عقب بما في ذلك شخصية الأطروحة النقيضة بصورة كلاسيكية، متمثلة في حبيبة ويل، التي تعمل كقزم «زائف» في متجرٍ أثناء موسم عيد الميلاد. إلا أنه في وقت لاحق، وعندما يذهب كل شيء باتجاه الجحيم بالنسبة للبطل المغلوب على أمره، عندما يرفضه والده الحقيقي ويصبح العالم معقّدًا للغاية، نرى أمامنا لحظة الموت في صفحة 75. حين يتوقف ويل على جسر المدينة، ويتأمل في المياه السحيقة تحته، ونشعر بقوة أنه يفكر في الانتحار. وعندما شاهدت هذا الفيلم في المسرح كنت على وشك أن أصيح «انظرْ! نفحة الموت!»

لكني تمكنت من كبح جماح نفسي، بينما كانت اللحظة هناك واضحةً مثل وضوح الشمس.

والآن ارجع إلى الأفلام العديدة التي شاهدتَها واكتشف نقطة فقدان كل شيء. هل تتضمن مشهدًا لنفحة الموت بطريقةٍ ما؟ بكل تأكيد. وكل القصص الجيدة، والغريزية، لا بد وأن تحوي ذلك، ولسببٍ وجيه.

- الليل المظلم للروح (75-85)

إذًا، فأنت الآن في وسط لحظة موت في وقفة فقدان كل شيء. ولكن كيف هو الشعور الذي ينتاب البطل وهو يمر بهذه اللحظة؟ تتم الإجابة على هذا السؤال في قسم من السيناريو نسميه الليل المظلم للروح، والذي يمكن أن يستمر خمس ثوان أو خمس دقائق. لكنه هناك. وهذا أمر ضروري. إنها اللحظة -كما يوحي الاسم- التي تمثّل الظلام الذي يسبق الفجر. إنها اللحظة قبل أن يدخل البطل إلى أعماق نفسه، ويستل من جعبته آخر وأفضل ما لديه، ويأتي بتلك الفكرة التي ستنقذه ومن حوله. لكن هذه الفكرة ليست في الأفق بعد.

لا أعرف لماذا يجب أن نرى هذه اللحظة، لكن لا غنىً لنا عن ذلك. لقد مررنا بذلك جميعًا -عندما نكون يائسين، حائرين، مترنّحين، وأغبياء؛ جالسين على جانب الطريق بإطارات مثقوبة وبلا نقود، ومتأخرين عن المقابلة المهمّة التي ستنقذ حياتنا. عندئذٍ وحينئذ فقط، عندما نعترف بتواضعنا وبإنسانيتنا، ونسلم زمام الأمور إلى القدر، نجد الحل. يجب أن نتعرّض للصدمة ونعرف ذلك لكي نتعلم الدرس.

الليل المظلم للروح هي تلك النقطة. إنها موجودة في الكوميديا والدراما لأنها حقيقية نتماهى معها جميعًا. وفي السيناريو جيد التنظيم، تأتي هذه اللحظة بين الصفحات 75 و85. والحمد لله، لأنه عندما يصل البطل إلى استيعاب الأمر في الصفحة 85، يتاح لنا رؤيته وهو يصل إلى...

- اقتحام الفصل الثالث (85)

يا للبهجة!... الحل!

وبفضل الشخصيات الموجودة في القصة «ب» (قصة الحب)، وبفضل جميع الحوارات التي تناقش ثيمة الفيلم في هذه القصة، وبفضل الجهد العظيم للبطل للتوصل إلى حل للتغلب على الخصوم بعد أن ضيقوا الخناق، والفوز في القصة الرئيسية، أنظر! لقد عثرنا على الجواب! وهنا تلتقي وتتشابك كل من القصة الخارجية (القصة «أ») والقصة الداخلية (القصة «ب»)، ونرى البطل وقد صارت له الغلبة في القصتين، واجتاز كل اختبار، وحفر عميقًا للعثور على الحل. الآن كل ما يجب عليه فعله هو إنفاذه.

والانصهار الكلاسيكي بين القصتين «أ» و«ب» هو حصول البطل على مفتاح الحل من «المرأة» التي تلهمه كي كيف يحسم الأمور في القصتين على حد سواء – فيتغلب على الخصوم ويكسب قلب محبوبته.

لقد بزغت فكرةٌ كفيلة بحل المشكلة.

عالم التوليف في متناول اليد.

- الخاتمة (85 – 110)

الفصل الثالث هو الخاتمة. هذا هو المكان الذي نختتم فيه الحكاية. حيث يتم تطبيق الدروس المستفادة، وحيث يتمكن البطل من التغلب على عثراته الشخصية. وحيث تنتهي القصة «أ» والقصة «ب» بالانتصار المحقق لبطلنا. إنه أفول العالم القديم وخلق نظام لعالم جديد – كل ذلك بفضل البطل، الذي يقود الطريق بناءً على ما اكتسبه من خبرةٍ في العالم المقلوب رأسًا على عقب؛ عالم الأطروحة المناقضة في الفصل الثاني.

وتستلزم الخاتمة التخلّص من جميع الأشرار، بترتيب تصاعدي. يموت الأعوان أولاً، ثم الزعيم. ويجب إقصاء المصدر الرئيسي «للمشكلة» –أكان شخصًا أو شيئًا– بشكل كامل لكي يُخلق نظامٌ لعالم جديد. ومرةً أخرى، لنتأملْ في جميع الأمثلة من الأفلام التي قمنا بمشاهدتها. الخاتمة هي المكان الذي يولد فيه مجتمع جديد. لا يكفي أن ينتصر البطل، يجب عليه أن يغيّر العالم. والخاتمة هي المكان الذي يحدث فيه ذلك. ويجب أن يتم بطريقة مُرضية عاطفيًا.

- المشهد النهائي (110)

وكما ذكرنا سابقًا، فإن المشهد النهائي في الفيلم هو عكس المشهد الافتتاحي. فهو دليلك على أن التغيير قد حدث وأنه حقيقي. وإذا لم يكن لديك هذا المشهد النهائي، أو لم تتمكن من رؤية كيفية عمله، فارجع وتحقق من حساباتك – فهنالك شيء غير منطقي في الفصل الثاني.

• ملخص

الآن، وبعد أن أوضحت بشيءٍ من التفصيل الوقفات الخمسة عشرة، واستخدمت أمثلة من أعمال عديدة مثل فيلم What's Up, Doc? فأنا متأكد أن كل ما تقولونه أنتم كتّاب السيناريو الشباب: نعم! حقًا أيها الرجل العجوز؟ ربما ينطبق ذلك في زمنك، لكننا لم نعد بحاجة لذلك. لقد تخطّينا الحاجة للإعجاب بالبطل (نتذكر لارا كروفت مرة أخرى)، وهذه الوقفات القديمة والمملّة هي من الأمور التي عفّى عليها الزمن. من يحتاجها؟ هل نحن بحاجة لتذكارات!!

هل فهمت الصورة الذهنية المبدئية لاعتراضكم؟

وإذا كان الأمر كذلك، وعلى الرغم من أنني حاولت أن أشير في الأمثلة الخاصة إلى العديد من الأفلام الجديدة، مثل Legally Blonde، فقد لا تصدّقني عندما أقول إن هذه الأشياء تنطبق عليك دائمًا.

لذا، بالنسبة لكم، أيها الرفاق، الذين تقولون كلا، دعوني أستخدم مثالًا من النوع السينمائي الذي أشتغله؛ الكوميديا العائلية، والذي يوضح دور هذه الوقفات في العالم الجديد الذي تحتاج إلى التضلّع فيه.

أوه، وبالمناسبة فليذهب فيلم Memento إلى الجحيم!

دعونا نتفحّص عملًا سينمائيًا ناجحًا جدًا حقق 100 مليون دولار في شباك التذاكر. هل يرتضيك ذلك؟ دعونا ننظر إلى ملصق وموجز تعريفي بديعين، ونجمة رائعة في سيناريو يمتثل لجميع الوقفات في

نموذج بليك سنايدر للوقفات. دعونا نلقِ نظرةً على الفيلم الكوميدي لساندرا بولوك، **Miss Congeniality** أو ملكة الجمال.

في البداية، حصل هذا الفيلم على عنوان رائع. وموجزه التعريفي -عميلة فيدرالية غير جذّابة تذهب خفيةً كمشاركة في مسابقة ملكة جمال أمريكا للقبض على قاتلٍ- يعكس بالتأكيد كل العناصر الأربعة من الفصل الأول: المفارقة، الصورة الذهنية المقنعة، فئة الجمهور والتكلفة، والعنوان الرائع. دعونا نرَ ما إذا كانت وقفات الفيلم تتماشى مع نموذجنا للوقفات؟

ملكة الجمال
MISS CONGENIALITY
(مثال تطبيقي لفيلم كوميدي ناجح في 15 وقفة)

المشهد الافتتاحي: يفتتح فيلم MISS CONGENIALITY مع شخصية ساندرا بولوك في لقطات تستدعى ذكرياتها من الماضي كفتاة خشنة. المشهد: ساندرا محاطة بالأولاد، وهي الفتاة التي تتشبه بالفتيان وتتغلب عليهم. وساندرا لديها قضايا لم تُحل. ثم تنتقل اللقطة إلى الوقت الحاضر: لا تزال ساندرا محاطة بالفتيان، ولا تزال تتشبه بهم، لكنها الآن عميلة في مكتب التحقيقات الفيدرالي، وتشعر بالراحة في العمل في عالم الرجال.

طرح الثيمة: يتم طرح ثيمة الفيلم عندما تشير إلى أنها لا تشعر بالحاجة لأن تبدو «أنثوية» لأنها تعمل في مكتب التحقيقات الفدرالي. لكن هل ذلك صحيح؟ سوف نرى. سوف يستكشف الفيلم موضوع

الأنوثة. والحكاية بمثابة أطروحة عن إيجابيات وسلبيات كونها امرأة وخشنة الشخصية في الوقت ذاته. هل يمكنها أن تجمع بين الصفتين؟ هذا موضوع الفيلم.

التأسيس: مع الصفحة 10، نكون قد التقينا بكل من سيظهر في قصة الفيلم الرئيسية، ويساهم في تأسيس العالم. التقينا ببنيامين برات، الذي تعجب به ساندرا. لكنها خارج دائرة اهتماماته، فهو يميل إلى الفتيات «الراقيات» اللاتي تستهزئ منهن ساندرا. نلتقي أيضا برئيس ساندرا (إيرني هدسون)، ونتعرف على عالم مكتب التحقيقات الفيدرالي. إنه عالم صعب، ونادٍ للأولاد، ويناسب ساندرا تمامًا. وعلى الرغم من كونها شخصًا يلهث دائمًا، وتسرح شعرها بطريقة سيئة، وليس لديها حياة اجتماعية، إلا أنها تبدو سعيدة. نحن أمام تأسيس كلاسيكي للقصة، مع إحساس بقرب قدوم العاصفة. لا يمكن أن يبقى الوضع هكذا. الركود يساوي الموت.

المحفز: دعوة كلاسيكية للمغامرة. تصل معلومات بأن هناك تهديدًا بالقتل في مسابقة ملكة جمال أمريكا. كما نلتقي هنا بالمسؤولين عن المسابقة، كانديس بيرغن، وابنها، ونسختهما من الشخصية النمطية لمقدم حفل مسابقات الجمال ويليام شاتنر بشعره المستعار. ويالها من تشكيلة أنيقة! ولإيقاف محاولة القتل، فإنهم يأتون بخطة تستدعي مشاركة عميلة فيدرالية متخفية في المسابقة. وبعد التحقق من قاعدة البيانات لعميلات مكتب التحقيق الفيدرالي. يقع الاختيار على ساندرا.

التدبر: لكن هل تستطيع تحقيق ما هو مطلوب منها في شخصيتها الجديدة؟ هذا هو موضوع النقاش في هذا القسم. ويتم الإجابة على ذلك بعد عدة لحظات مضحكة مع مرشد ساندرا (مايكل كين)، الذي يوافق على مواجهة التحدي بتحويل ساندرا إلى فتاة مثيرة.

اقتحام الفصل الثاني: ساندرا تظهر ماشيةً بعد تغيير شكلها بصورة كاملة، وتبدو مثيرة في تنورتها القصيرة. حتى بنيامين ينبهر من شكلها الجديد. ثم تتعثر. لن يكون الأمر سهلاً، لكن ساندرا متهيئة للمحاولة. لذا دعنا الفصل الثاني!

المرح والألعاب: وعد كلاسيكي لفرضية الفيلم، بما في ذلك جميع اللحظات المضحكة التي رأيناها في الفيلم التشويقي لعميلة فيدرالية بمسدس مخفي في مسابقة ملكة جمال أمريكا. وتنهي ساندرا فقرة عرض المواهب الخاصة بها فيما تقفز من على خشبة المسرح لاعتقال المشتبه به، إلخ. السمكة قد خرجت من الماء والمناوشة مليئة بالدعابات. هذا هو السبب لحضورنا كي نشاهد هذا الفيلم. هذا هو ما جذبنا عندما رأينا الملصق. والأمر ممتع حقًا!

القصة الفرعية «ب»: تلك هي قصة الحب هنا. وهي في الواقع بين ساندرا والمتسابقات الأخريات. لماذا؟ لأن موضوع الفيلم يدور حول الأنوثة ولا تعرف ساندرا هذا العالم. إنه عالم مليء بصور متعددة للأنوثة كما لو كان بيت المرايا - كل متسابقة لديها موهبة وميزة. ويا لدهشة ساندرا، عندما تدرك أن كلهن يعولن عليها ويحملن لها مشاعر الإعجاب. إن تفاعل ساندرا مع عالم الفتيات هو ما يظهر رسالة

الفيلم وجوهره. وفي الوقت الذي تقترب فيه ساندرا من بنيامين مع نهاية الفيلم، فذلك بسبب تجربتها في العيش في عالم الفتيات؛ التجربة التي ساعدتها على التعلم والنضج واكتشاف جانبها الأنثوي.

نقطة المنتصف: لقد انتهت لحظات المرح والألعاب عندما تم الإعلان عن تهديد جديد للمهرجان ورفْع مستوى التحديات أمام ساندرا. لقد رأينا كل الأشياء الممتعة (ساندرا ونظاراتها المائية)، والتقينا بالمشتبه بهم، واستمتعنا بمشاهدة فتاة تتشبه بالفتيان تتفاعل مع فتيات كانت تعتبرهن غريبات الأطوار. والآن تبدأ المشكلة الحقيقية.

الخصوم يضيقون الخناق: تتفاقم شكوك ساندرا حول أنوثتها وتزداد خلافاتها مع مرشدها، وفي هذه الأثناء، يقترب الأشرار الفعليون، غير مرئيين في ظلال المسابقة. وعلى الرغم من أنه لم يُقتل أحدٌ بعد، فهناك قائمة من المشتبه بهم.

ضياع كل شيء: بعد أن يأمرها رئيسها بالتنحي عن القضية، ترفض ساندرا ذلك. لديها دليلٌ على المشتبه به. لكن رئيسها يوجه لها إنذارًا نهائيًا: إما أن تتنحى عن القضية أو تُطرد. وتختار ساندرا الاستمرار في المسابقة. وهكذا، فقد وصلت إلى لحظة ضياع كل شيء بتفاصيلها الكلاسيكية: إنها في حالٍ أسوأ مما كانت عليه في بداية الفيلم! نفحة الموت هي موت هويتها المهنية. فمن هي إذًا أنْ لم تكن «الفتاة التي تحمل الشارة الفيدرالية»؟ ولا يمكن حتى لمرشدها (كاين) أن يساعدها. لكنه يقدم لها سلاحاً أخيرًا: ثوبًا جديدًا.

الليل المظلم للروح: ساندرا تتقدم إلى نهائيات المسابقة وهي حالة من الفوضى المطلقة. فهي تائهة في العالم السفلي. فلا هي عميلة فيدرالية وليست امرأة مكتملة. ما العمل؟

اقتحام الفصل الثالث: تحصل البطلة على مساعدة من صديقاتها الجدد في عالم الفتيات، حيث يقمن المتسابقات الأخريات بتجهيز ساندرا للمشاركة في المسابقة النهائية. وتستعيد ساندرا حيويتها بسبب احتضانها من قبل عالم كانت تعتبره غريبًا عليها، وثقتها من عناية الفتيات بها، وقد أدركن إنهن في صفٍ واحد معها.

الخاتمة: نحن في المسابقة نفسها. ويحدث شيء من التوليف الكلاسيكي عندما تستمر ساندرا في فقرة عرض المواهب باستخدام مهاراتها كعميلة فيدرالية على خشبة المسرح مع بنيامين. يتم دمج العالمين معًا، وتتم الإجابة على السؤال الذي أثير في وقفة طرح الثيمة: نعم! يمكنها أن تكون صعبة المراس وجذابة في آن واحد. وساندرا الآن تمسك بالأشرار؛ كانديس وابنها. (حيث نكتشف أن المشاعر المشوهة لدى كانديس حول أنوثتها هو ما جعلها تتآمر لتخريب المسابقة). وقد أثبتت ساندرا أنها امرأة بين النساء. وجلبت الأشرار إلى قبضة العدالة.

المشهد النهائي: ينتهي الفيلم بصورة معكوسة عن المشهد الافتتاحي: فهنا ساندرا محاطة بالنساء، وقد حصلت على جائزة ملكة الجمال التي تتطلع إليها كل زميلاتها - ذلك تغيير كبير!

النهاية السعيدة الحقيقية: 100 مليون دولار من الإيرادات من شبابيك التذاكر المحلية. والآن، وبعد أن تيقنت من فعاليتها، عليك

أن تبدأ في استكشاف كيفية تطبيق هذه الوقفات في النص السينمائي الخاص بك.

- تمارين

1. اطبعْ نموذج بليك سنايدر للوقفات واحمله معك في كل مكان. وعندما تكون لديك لحظة متكاسلة، فكّر في فيلم مفضل لديك. هل يمكن لكل واحدة من وقفات هذا الفيلم أن تُلخص في جملة متقنة تضعها في كل واحدٍ من الفراغات الخمسة عشرة؟

2. احصل على مجموعة من الأفلام من النوع السينمائي الذي تكتبه. ثم اجلس وشاهد وقفات هذه الأفلام وهي تملأ الفراغات في نموذج الوقفات بطريقة سحرية.

3. وللحصول على درجاتٍ إضافية، شاهد فيلم Memento. نعم، إنه فيلم مسلٍّ. نعم، إنه يندرج تحت فئة أفلام «صديق في مشكلة». هل يتطابق أيضًا مع الوقفات في صفحة الوقفات؟ أم أنها مجرد حيلة لا يمكن تطبيقها في أي فيلم آخر؟ تلميح: مع كل ذلك الضجة حول فيلم Memento، احزر كم هي إيراداته؟

وإذا أردت أن تناقش بصورة جدية قيمة فيلم Memento في المجتمع الحديث، فأتمنى منك أن تتواصل معي عبر عنوان بريدي الإلكتروني الوارد في الفصل الأول. ولتكن مستعدًا للدخول في نقاش ساخن معي!! فأنا أعرف كم هي إيرادات هذا الفيلم.

الفصل الخامس

صناعة الوحش المثالي

إذا كنا محظوظين للغاية في حياتنا فسنلتقي في طريقنا بواحدٍ من المعلمين. وهؤلاء هم الأشخاص الذين نلتقي بهم في طريقنا ويتمتعون بحكمةٍ تفوق ما لدينا، ولدهشتنا، سيعرضون عليك المشاركة في ما يعرفونه. مايك تشيدا هو المعلم الأول الذي التقيت به في مجال كتابة السيناريو، واستمر في تحفيز أفكاري لمدة عشرين عامًا من خلال قدرته على اكتشاف مشاكل أية قصة للشاشة، وفهمها، وإيجاد معالجة لها.

وقد التقيت مايك في البداية عندما كان مديرًا للتطوير لدى شركة باري وإنرايت. كما اشتغل مايك بهذه الصفة لدى ديزني وكان نائب الرئيس للتطوير في HBO وOnce Upon A Time Productions. وعلى مر السنين، قام مايك بتطوير المئات من المشاريع للسينما والتليفزيون – غالباً من الفكرة الأولية وصولًا إلى النسخة النهائية. حيث لم يكن فقط مسؤولًا تنفيذيًا لهذه الشركات وغيرها، فهو أيضًا كاتب سيناريو (وذلك شيء يتوجب على عدد أكبر من المسؤولين

التنفيذيين أن يحاولوا القيام به) ومن أعماله Chill Factor الذي قام بدور البطولة فيه كوبا غودينغ الابن وسكيت أولريش.

وبغض النظر عن الصفة الذي يظهر مايك تشيدا فيها -الإداري التنفيذي، أو الكاتب، أو المنتج- وأينما يذهب، فلمسته السحرية تشبه الأسطورة. ومن بين العديد من النياشين على حزامه، كونه صاحب الفضل في حلحلة قصة فيلم باتريك سويزي Next of Kin. وعلى الرغم من أنه نص استكشافي تم شراؤه بقرابة المليون دولار، إلا أنه كانت تتخلله عيوب كثيرة تحتاج إلى التعديل قبل أن يحصل على الضوء الأخضر - وكان مايك هو من قدم الحلول لهذه المشاكل. وقد أخذني مايك إلى المكان الذي ألهمه لإنجاز تلك المهمة. ففي أحد الأيام كنا نأخذ استراحةً من قصة كنا نحاول أن نمهدها، وقد خيم علينا اليأس والإحباط بسبب تعذّر وصولنا إلى مدخلٍ لذلك. وأثناء المشي خلال حي سينشوري سيتي، توقف مايك عند الجزء المحبّب من الرصيف.

لقد كان في ذلك المكان -كما أخبرني وهو يتحدث محاكيًا طريقة جاكوب برونوفسكي- وأثناء نزهة تأملية مماثلة، وذهنه مليء بكل الطرق المغلوطة لإصلاح سيناريو فيلم Next of Kin، عندما خطرت له الطريقة الصحيحة. «لقد نزلت عليّ الفكرة دفعةً واحدة. رعاة البقر وهنود حمر!» وفي الواقع عندما قدم هذا المفهوم البسيط لمنتجي الفيلم، كان ذلك بالتحديد هو ما وضع عملية إعادة الكتابة في مسارها الصحيح. وخلال مسيرته المهنية، حظي مايك بالعديد من هذه اللحظات. وكأنه عالم في نظرية الأوتار الكونية، يعمل دومًا

على تحسين مهاراته في الحكي القصصي - وغالبًا بطرق تبدو غرائبية، ولكنها دائمًا ما تثبت قوة إلهامها.

لذلك، عندما التقيت به مؤخرًا وسألته عن الأفكار الجديدة التي توصل إليها، قام بسحب كراسة رسم من حقيبته وفتحها بحماسة مرحة، لتصبح الصفحتان المتقابلتان بمثابة نصفَي لوح، تفصل بينهما وصلة التجليد اللولبية في الوسط، لتعطينا لوحًا أكبر من الطبيعي. وعبر كلا الصفحتين، قام برسم ثلاثة خطوط مستقيمة، لينتهيا بأربع خانات أفقية متساوية المساحة. وفي منتصف هذه الصفوف الأربعة المتساوية ألصق مربعاتٍ من الورق، كل واحدةٍ منها تمثل وقفة من وقفات السيناريو الذي كان يشتغل عليه.

«إنه لوح محمول»، هتف مايك ضاحكًا مثل عالم مهووس.

«آه!» قلت. «السبورة!.»

وأومأنا كلانا بالاحترام.

• الأستاذ ولوح السبورة

ربما يكون لوح «السبورة» (The Board) من أكثر المعدات الحيوية التي يحتاجها كاتب السيناريو تحت تصرفه - بجانب الورق والقلم والكمبيوتر المحمول. وعلى مر السنين، كلما دخلت إلى مكتب أحد الأشخاص وشاهدت واحدًا من هذه الألواح على الحائط، تغلبني الابتسامة لأنني أعرف الآن ما هي وظيفته - وما يرمز إليه من صداع نصفي مستمر. وتأتي الألواح بجميع أنواعها وأحجامها: سبورات

سوداء مع طباشير، وألواح من الفلين مع بطاقات فهرسة ودبابيس لتثبيت البطاقات في مكانها، وحتى صفحات من ورق الكتابة الأصفر ملصقة على جدران الفندق أثناء العمل في الموقع - في محاولة لتعديل العمل النصي بصورة مرتجلة. ورغم أن اللوح يستخدم على نطاق واسع، فلم أسمع لحدٍّ الآن عن أيٍّ من دورات كتابة السيناريو التي تناقش أهمية هذه الأداة المفيدة.

تبًّا لذلك، دعونا نتحدث عنها!

لقد رأيت أول لوحة على حائط مكتب «مايك شيدا» قبل 20 عامًا. ولتعرف قدر جهلي آنذاك -رغم أني كنت قد كتبت بضع سيناريوهات واستلمت أتعابًا عليها- فلم أرَ أبدًا لوح سبورة، ولم يكن بإمكاني أن أتخيل طريقة استخدامها. أليس الأمر ببساطة هو أن تجلس وتبدأ في الكتابة وتترك المشاهد تتوالى كيفما أرادت؟ أليس فقط تتركها تتدفع؟

هذا ما كنت أفعله دائمًا.

ولكن بفضل أستاذ لوح السبورة، مايك شيدا، لم أتعلم فقط الأهمية الحيوية للتخطيط للسيناريو باستخدام لوح السبورة، بل أيضًا كيفية استخدامها لزيادة فعالية حصيلة عملي. ومنذ ذلك الوقت صرت استخدمها دائمًا. وفي حالي، أستخدم لوحًا كبيرًا من الفلين يمكنني تعليقه على الحائط والتحديق فيه. وأحب أن أحصل على مجموعة من بطاقات الفهرسة وعلبة من دبابيس التثبيت للصق وقفات نصي السينمائي على اللوح، ومن ثم أحركها كما أشاء. ولدي

حزم عديدة من بطاقات الفهرسة، مشدودة بالرابط المطاطي، ومحفوظة في ملفات النصوص المكتوبة وتلك التي لم تكتمل بعد. وكل ما أحتاج عمله لإعادة النظر في أي من هذه النصوص السينمائية هو إخراج حزمة البطاقات، ونشرها على اللوح، وإلقاء نظرة لمعرفة أين توقفت - ولتحديد إذا ما كنت بحاجة للاتصال بمايك.

ويُعدّ اللوح طريقة تسمح لك «بمشاهدة» الفيلم الخاص بك قبل البدء في كتابته. وهي طريقة سهلة وميسرة لاختبار المشاهد المختلفة، ومنحنيات القصة، والأفكار، والحوارات، وإيقاعات الحكاية، ولتحديد ما إذا كانت تؤدي عملها كما يجب - أو إذا كانت متهافتة فحسب. وعلى الرغم من أن هذه ليست مرحلة الكتابة حقًّا، وعلى الرغم من أن خطتك المثالية قد يتم التخلي عنها في حمّى التنفيذ الفعلي للسيناريو، فإن اللوح هو المكان الذي تستطيع فيه أن تجد حلولًا للعقد والالتواءات في حكايتك قبل البدء في الكتابة. هي طريقتك للوصول إلى تصور واضح لفيلم جيد الحبكة، والأداة الوحيدة التي أعرف أنها ستساعدك في صناعة الوحش المثالي.

ولكن إليك أكثر الأشياء فائدة في لوح السبورة:

1. إنها تعتمد على اللمس و...

2. تهدر الكثير من الوقت!

فالعمل على اللوح يتطلب أشياء غير أصابعك على لوحة المفاتيح. أقلام، وبطاقات فهرسة، ودبابيس. كل الأشياء التي يمكنك لمسها ورؤيتها واللعب بها حسب الرغبة.

وهل ذكرت لك كم من الوقت يمكنك أن تهدر في كل هذا؟

يمكنك قضاء فترة ما بعد الظهيرة بالكامل في متجر القرطاسية لتختار السبورة ذات الحجم المناسب. ويمكنك قضاء الصباح التالي في محاولة لتحديد مكانها على حائطك. أو أن تنتقي الحجم المحمول مع بطاقات الفهرسة. وبإمكانك وضع تلك الرزمة في جيبك، والتوجه إلى مقهى قريب، لتنزع الشريط المطاطي، وتجلس هناك تعيد ترتيب البطاقات لساعات طوال، لتضع خياراتٍ لتسلسل المشاهد، والمشاهد القائمة بذاتها، والوقفات الكبرى. إنه لشيء رائع!

وأفضل جزء هو أنه بينما تقوم بكل هذا العمل الذي كثيرًا ما يبدو مثيرًا للسخرية، فإن قصتك تتسرب في اللاوعي الخاص بك بطريقةٍ أخرى. هل لديك مقطع رائع من الحوار؟ اكتبه على بطاقة وألصقه في مكانه المناسب على اللوحة. لديك فكرة عن تسلسل مشهد المطاردة؟ ضعها على بطاقات وألقِ نظرة عليها. وتحدث عن إنشاء منطقة خالية من الضغوط! لا مزيد من الصفحات الفارغة. إنها فقط صفحات في حجم البطاقات الصغيرة. ومن ذا الذي لا يستطيع ملء بطاقة فهرسة؟

إذًا، كل شيء جيد ورائع. ولكن «كيف ينطبق ذلك عليّ أنا؟» أنت تسألني.

عليّ أنا! أنا! أنا!

حسنًا، دعنا نتحدث عنك وعن لوح السبورة خاصتك.

- **البطاقات أولًا بأول**

بعد أن تشتري لوح سبورة من النوع والحجم الذي يناسبك، ضعه على الحائط وألقِ نظرة عليه. إنه فارغ، أليس كذلك؟ الآن خذ أحزمة طويلة من شريط لاصق واصنع أربع خانات أفقية متساوية. أو إذا كنت أكثر جرأة، فاستخدم قلم ألوان سحرية بدلاً من ذلك. وفي كلتا الحالتين سيبدو اللوح على هذا الشكل:

الفصل الأول (ص 1 - 25)
الفصل الثاني (ص 25-55)
الفصل الثاني (ص 55-85)
الفصل الثالث (ص 85-110)

والصف الأفقي الأول هو الفصل الأول (ص 1 - 25)، والصف الثاني يمثل النصف الأول من الفصل الثاني وصولًا إلى نقطة المنتصف (ص 25-55)، والصف الثالث هو من نقطة المنتصف حتى نهاية الفصل الثاني (ص 55-85)، والصف الرابع هو الفصل الثالث وصولًا إلى المشهد الختامي (ص 85-110).

يبدو الأمر سهلًا جدًا، أليس كذلك؟ حسنًا، هو كذلك. هذه هي الفكرة كلها. وبعد جولتين من استخدام هذه الأداة، سيبدو

الأمر مألوفًا أيضًا. وبسرعة، مثل المضمار في لعبة سباق السيارات، ستصبح الزوايا والمساحات المفتوحة من هذا الحلبة التخيلية تضاريس جغرافية مألوفةً وجميلة.

وبسرعة، ستدرك أن نهايات كل صف أفقي هي مفاصل قصتك: فاقتحام الفصل الثاني، ونقطة المنتصف واقتحام الفصل الثالث هي الأماكن التي تحدث فيها الانعطافات، وتلتف عليها؛ وكل منها يظهر في نهاية الصفوف الأفقية 1 و2 و3. وبالنسبة لي، فذلك يناسب تمامًا خريطتي الذهنية حول ماهية السيناريو. وإذا قبلت بفرضية سيد فيلد بأن كل انعطافه من الانعطافات تأخذ القصة في اتجاه جديد، فإنك الآن ترى بالضبط مكان وقوعها.

والآن في يدي الصغيرة الساخنة، لديّ أيضاً حزمة جديدة ونظيفة من بطاقات الفهرسة. (إنه لأمر ممتع أن نفتح ورق السيلوفان الذي يغلفها!) وبمساعدة مجموعة من الأقلام الملونة وعلبة دبابيس متعددة الألوان، أصبحت جاهزًا للصق بطاقتي الأولى. ولإهدار أكبر قدر ممكن من الوقت، عادةً ما أكتب عنوان الفيلم على إحدى هذه البطاقات وألصقها في الأعلى وأتراجع خطوةً إلى الخلف. وفي غضون بضعة أسابيع، أو أشهر، ستتم تغطية اللوح بقطع من الأوراق الصغيرة والأسهم والرموز الملونة والرسائل المشفرة. ولكنه الآن لا يزال نظيفًا.

استمتعوا به قدر ما تستطيعون، إيها الفتيان.

حسنًا. حان الوقت لنبدأ.

على الرغم من أنه يمكنك كتابة أي شيء تريده على بطاقات الفهرسة هذه، إلا أنها تُستخدم بشكل أساسي للدلالة على المشاهد. وفي الوقت الذي تنتهي فيه من ذلك، سيكون لديك أربعون من هذه البطاقات –قم بعدّها، 40– وليس أكثر من ذلك. ولكننا في الوقت الحالي، في هذه المرحلة التقريبية، ستتحرك بأريحية. لذا، فلَكَ أن تستخدم العدد الذي تريده من البطاقات. وإذا نفدت، يمكنك الذهاب مرةً أخرى إلى متجر القرطاسية وإضاعة المزيد من الوقت – لذا، فلتتحرك!

ما يجري في البطاقات الأربعين النهائية هو في أمر في غاية البساطة. كل بطاقة تمثل واحدًا من المشاهد. لذا، أين هو موقع المشهد؟ هل هو داخلي أم خارجي؟ هل هي سلسلة من المشاهد مثل المطاردة التي تغطي عدة مواقع؟ إذا كنت تستطيع تحديد ذلك، فاكتبه بقلم الألوان السحرية: «داخلي– شقة جون – نهارًا». كل بطاقة يجب أن تتضمن ذكرًا للحدث الأساسي للمشهد في جمل بسيطة. «ماري تخبر جون أنها تريد الطلاق». وسيتم تسجيل المزيد من المعلومات المحددة لاحقًا. وفي الوقت الحالي، تبدو البطاقة الخاصة بكل مشهد أو وقفة كما يلي:

داخلي– شقة جون – نهارًا
«ماري تخبر جون أنها تريد الطلاق».
+/–
><

وفي أي مغامرة في الحكي القصصي، فإنه يتوجب البدء بوضع

أكثر أفكار المشاهد توهّجًا. وهي مشاهد من المؤكد أنك ستضعها في الفيلم. وهي ما جعلك تريد أن تكتب هذا الشيء الذي يشبه الجرو المدلل في المقام الأول. وبالنسبة لي، في أغلب الأحيان، هي تلك المشاهد القائمة بذاتها وذات المزاج الفرِح، يتبعها المشهد الرائع الذي نقدم فيه البطل، وربما المشهد الختامي. حسنًا، قم بكتابة كل فكرة على بطاقة وألصقها على اللوحة في الموضع الذي تراه مناسبًا لها. وقد ينتهي بها المطاف في مكان آخر لاحقًا أو قد يتم حذفها. ولكنه من الجيد أن تخرج تلك المشاهد من ذهنك. نعم. انها ملصقة هناك، وعلى ما يرام.

وانظر ما لديك.

لديك عدد كبيرة من الفراغات. عجبًا، أليس من دواعي سرورك أنك لم تبدأ في الكتابة بعد؟ كل هذه الأفكار العظيمة التي كنت متلهفًا لكتابتها لا تبدو عظيمة كما كنت تعتقد. ولا يبدو من المرجح أن القصة ستكتب نفسها بمجرد كتابة الأفكار ووضعها على اللوح. فالطريقة الرائعة التي سيبدأ بها الفيلم، أو مشاهد المطاردة في المنتصف، أو المواجهة التي بدت مليئةً بالإثارة ومن السهل جدًا تنفيذها في رأسك، كل هذه الاشياء ليست كافية عندما تراها هناك ظاهرةً للعيان. وعلى اللوح، هي مجرد جزء صغير من الكل. ولكن إذا كنت تريد أن ترى هذه المشاهد الرائعة وقد بعثت فيها الحياة -ولديها سبب للعيش- فأمامك الكثير من العمل. والآن يبدأ الجزء الصعب.

- **الانعطافات الرئيسية (Major Turns)**

والبطاقات التالية التي يجب عليك كتابتها بالفعل هي الوقفات المفصلية في القصة: نقطة المنتصف، واقتحام الفصل الثاني، واقتحام الفصل الثالث. وبما أنك قد حصلت على نسخة من نموذج بليك سنايدر للوقفات، فأنت تعرف مدى أهميته. وعلى الرغم من أنك قد تقارب الأمر بطريقة مختلفة تمامًا، فأنا أحاول دائمًا أن أحدد الانعطافات الرئيسية أولاً.

وعادةً ما أبدأ بنقطة المنتصف. وكما تمت مناقشته في الفصل السابق، فهي إما أن تكون متجهةً «إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل». فإما أن يصل بطلك (أو أبطالك) إلى انتصار زائف بشكل مدهش في الصفحة 55 أو هزيمة زائفة ومدوّخة على حد سواء. وفي معظم الحالات، سيساعد تعيين نقطة المنتصف في توجيهك – فهي بمثابة القرار الوحيد الذي يجب عليك اتخاذه قبل أن تتمكن من الاستمرار. ويمكن لمعظم الناس أن يحددوا وقفة اقتحام الفصل الثاني. فالتأسيس الذي لديك، والمغامرة، أو على الأقل بدايتها، هما جوهر فكرة الفيلم في رأسك. لكن أين تذهب من هناك؟ نقطة الوسط تخبرك بذلك. وهذا هو السبب في أهمية تحديدها.

ومع تحديد نقطة المنتصف، فإنه ليس من الصعب معرفة لحظة فقدان كل شيء. فهي الوجه المعاكس لنقطة المنتصف. وماذا بخصوص الأشياء التي كانت تتجه «إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل» في نقطة الوسط ويمكن قلبها رأسًا على عقب لخلق الصورة المعاكسة؟ وعلى الرغم

من أن الأمر قد يستغرق منك بعض الوقت لضبط كليهما، فعليك أن تجرب ذلك. وإذا كنت قد حددت هاتين النقطتين، فإن اقتحام الفصل الثالث يصبح مثل أكل الكعك. والآن يبدأ لوح سبورتك في تجسيد نفسه. ويجب أن يبدو أقرب إلى هذا الشكل:

المشهد الافتتاحي

ص 1 الفصل الأول ص 25 ← اقتحام الفصل 2

(ص 1 – 25)

الفصل الثاني ص 55 ← نقطة المنتصف

(ص 25–55)

الفصل الثاني ص 85 ← اقتحام الفصل 3

(ص 55–85)

ص 75

الفصل الثالث

(ص 85–110)

فقدان كل شيء

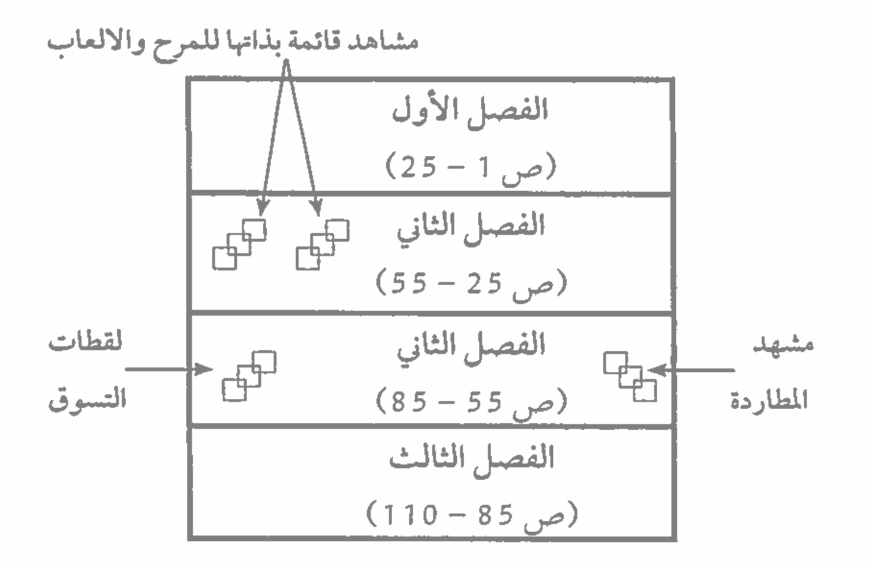
- فصول مملة وثقوب سوداء (Black Holes)

بالنسبة لي، فإن معضلتي الكبرى تكمن في ميلي إلى استخدام البطاقات لشيء آخر غير وقفات القصة، شيء آخر غير المشاهد الفعلية. وهذا صحيح بشكل خاص في بداية الأمر وأنا أضع وقفة الإعداد وأحداث الفصل الأول. وعادةً ما أعطي نفسي ثلاث أو أربع

بطاقات للصفحات العشرة الأولى، هذه ثلاثة أو أربعة مشاهد لنقلي إلى وقفة المحفز. ولكنني في كثير من الأحيان أجد أمامي سبع أو ثمان بطاقات بأشياء مثل «البطل متهم خطأً بارتكاب جريمة»، بجانب «البطل عازف لآلة الساكسفون». حسنًا، هذه ليست مشاهد، بل هي تفاصيل الخلفية الدرامية. وسيتم تضمين محتوى هذه البطاقات في نهاية المطاف في بطاقة واحدة تحمل اسم «تعرّف على البطل» ويتم تقديمها ضمن مشهد حقيقي يدخل فيه البطل إلى الغرفة ونراه للمرة الأولى.

وكما ذكرت في الفصل السابق، فإن الكثير من تفاصيل الخلفية الدرامية، ومزايا الشخصيات وعيوبها، وتفاصيل التأسيس... هي أمور يجب إعدادها. وستنتهي جميع أفكارك الرائعة على البطاقات وتتراكم هناك مثل سيارات فاخرة متجمعة في الطريق السريع في ساعة الذروة. لا تقلق أبداً، فسوف يتم تقليص عددها في النهاية. والمهم هو إخراجها كلها ووضعها على اللوح. هذا هو الوقت المناسب لتجربة أي شيء، والتفكير في كل شيء، ولصقه هناك لمعرفة الشكل الذي يبدو عليه.

والمزيد من الارتباك سيأتي عندما يتم وضع تسلسل المشاهد على اللوح. وعلى الرغم من أن أشياء عديدة مثل «المطاردة» قد تنطوي على العديد من المشاهد ويمكن أن تتنقل ما بين خلال مواقع داخلية والخارجية، إلا أنها في الواقع مجرد وقفة واحدة. وما يحدث عادةً هو أن لديك، خمسًا أو ستًّا، أو سبع بطاقات متسلسلة. حسنًا، سوف تُجمع كلها في بطاقة واحدة في نهاية المطاف ولكنها الآن ستبدو كالتالي:



وإحدى المزايا الرائعة لاستخدام اللوح هي الطريقة السهلة التي يمكنك من خلالها تحديد النقاط الإشكالية. عندما يكون لديك ثقب أسود –مكان في النص السينمائي ليس بإمكانك تحديد كيفية ربط جزء منه بآخر– وتعرف مكانه، لأنه يقف أمامك في الوجه مباشرة. كل ما عليك القيام به هو إلقاء نظرة على اللوح والانخراط في البكاء. وصدقني، تلك الثقوب السوداء ستجلس هناك وتسخر منك، ساعة بعد ساعة، يومًا بعد يوم. «ما الخطأ يا بليك سنايدر؟ لا يمكنني معرفة ذلك؟ لدي القليل من... مشاكل السيناريو؟» ولكنك على الأقل تعرف أين هي المشكلة وماذا يجب القيام به لملء الفراغات. لديك من تسع إلى عشر بطاقات في كل صف تحتاج إلى تعبئتها. وعليك معرفة ذلك.

- **الفصل الثالث الخفيف بصورة أبدية**

والجزء المضحك حول وضع هذه البطاقات هو: في بداية الأمر، يكون لديك دائمًا فصل ثالث خفيف وليس لديك الكثير لتضعه هناك.

في البداية عادةً ما تكون هناك بطاقتان فقط. واحدة بعنوان «البطل يستنتج ما عليه أن يفعل الآن» والأخرى بعنوان «المواجهة».

ها! يضجرني ذلك كل مرةً أراه.

وتستمر دائمًا في تأجيل إصلاح ذلك.

لا تخف.

في نهاية المطاف فإن هذه المشكلة سيسهل حلها أيضًا. سوف ينغمر ذهنك بالأفكار ويبدأ الفصل الثالث بالامتلاء. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فارجع إلى الفصل الأول وانظر إلى تفاصيل وقفة الإعداد والأشياء الستة التي تحتاج إلى إصلاح. هل أتت بثمرتها في الفصل الثالث؟

إذا لم تفعل ذلك، فعليك القام به الآن.

ماذا عن القصة الفرعية، ونعني القصة «ب» الخاصة بك؟ وسواء كانت هي قصة الحب الحقيقية أو محور ثيمة الفيلم، فيجب أن يتم تلبية متطلباتها أيضًا. وفي الواقع، كلما فكرت أكثر في ربط جميع الأطراف السائبة، والقصص «ج»، و«د»، و«هـ»، والمشاهد المتكررة، والثيمات، وما إلى ذلك، كلما أدركت طبيعة حسابات النص السينمائي

التي يجب التعامل معها في الفصل الثالث. وإلا، فأين يمكن أن يتم ذلك؟ (ماذا؟ هل ستقوم بتوزيع نشرات توضيحية في قاعة السينما؟).

وماذا عن الأشرار؟ هل تخلصت من كل أفراد العصابة وانت في طريقك للتخلص من رأسهم المدبر؟ هل حصل جميع خصوم البطل على عقوبتهم العادلة؟ هل تغير العالم من خلال تصرفات البطل؟ وسرعان ما تجد الفصل الثالث وقد ازدحم بالبطاقات والأفكار لملء المشاهد النهائية. سيلزم تسع أو عشر بطاقات للقيام بذلك.

نضمن ذلك.

- **الترميز بالألوان**

والآن، هنا شيء رائع حقًا. ويهدر الكثير من الوقت! لكنه مهم أيضًا. حيث يجب العمل على صياغة ناجحة للطريقة التي تتكشف بها حكاية كل شخصية وتتقاطع مع الشخصيات الأخرى. هذا هو المكان الذي تأتي فيه الحاجة لأقلام التلوين السحرية: حدّد رمزًا لونيًا لكل حكاية. وانظر إلى ما تبدو عليه بطاقات حكاية «ميغ» وهي مكتوبة بالحبر الأخضر مقابل بطاقات حكاية «توم» المكتوبة باللون الأحمر. وعندما تضعها على اللوح، يمكنك أن ترى بنظرة خاطفة كيف تتواشج القصتان معاً - أو إذا كانتا بحاجة إلى إعادة الكتابة. وهذا سبب واحد لتتساءل كيف استطعت العيش بدون استخدام هذا اللوح. ورؤيتك للوقفات هناك يجعلك تدرك أي كابوس محتمل سيكتنف حياتك لو حاولت تحديد ذلك كله أثناء الكتابة. فالنصوص السينمائية عبارةٌ عن هياكل. آلات من المشاعر مصنوعة

بدقة الساعات السويسرية. ورؤية حكاياتك بألوانها المميزة منسوجة مع بعضها البعض يجعلك تدرك مدى أهمية هذا النوع من التخطيط. ويمكنك استخدام الترميز اللوني لأشياءٍ أخرى أيضًا:

- فنقاط القصة التي تتبع الثيمة وتعزِّزها، والصور المتكررة يمكن ترميزها بالألوان.
- ويمكن تتبع أقواس الشخصيات الثانوية بالأقلام الملونة الخاصة بك.
- كما يمكنك أن تعطي القصص «ج» و«د» و«هـ» معالجات بالترميز اللوني.

وبمجرد فراغك من وضع البطاقات المتعددة الألوان في مكانها، يمكنك الرجوع إلى الخلف ورؤية عبقرية (!) التصميم الخاص بك. كل هذا يهدف، بالطبع، إلى توفير وقتك في نهاية المطاف.

والقصد من كل ذلك هو توفير وقتك في نهاية المطاف. فليس هناك ما هو أسوأ من أن تكون في منتصف كتابة السيناريو الخاص بك وتضطر للتعامل مع أسئلة حول مواضع كل هذه الأشياء! فرؤية البطاقات وتحريكها على اللوح أسهل بكثير من تحريك مقاطع من كتابتك التي وقعت في غرامها، ومن الصعب جدًا حينها أن تغتال من أحببت. ولكن من خلال التنظيم أولاً، تكون الكتابة أكثر متعة.

- **التخلّص من الزوائد**

أربعون بطاقة. هذا كل ما سأسمح لك به على اللوح عند الانتهاء.

وهذا ما يقرب من عشر بطاقات لكل صف أفقي. وإذا كنت قد انتهيت بخمسين بطاقة، أو عشرين بطاقة، فلديك مشكلة.

على الأرجح سيكون لديك أكثر مما تحتاجه. وهذا هو المحك، عندما يتعين عليك فحص كل وقفة ومعرفة ما إذا كان بالإمكان تضمين ذلك الفعل أو النية في مشهد آخر أو حذفها تمامًا. وكما ذكرت سابقًا، عادةً ما أواجه مشاكل في مناطق معينة. وقفة التأسيس هي وحش بالنسبة لي. وأحيانًا أنتهي بعشرين بطاقة في الصف الأول. حيث يكون لديّ الكثير لأقوله ولا أستطيع، إلى حد الإفراط في محاولة تعويض ذلك. لكنني بعدها أنظر إلى إمكانية حذف هذه الوقفات أو طيّها ضمن أخرى. وإذا كنت صادقًا مع نفسي، واعترفت أنه يمكنني العيش حقًا بدون بعض الأشياء، فسيبدأ عددها في التناقص إلى أن أصل إلى تسع بطاقات.

وهذا عدد مثالي.

سيكون لدي أيضا الكثير من المشاهد المتسلسلة. مثل المطاردات أو المشاهد القائمة بذاتها التي تنتشر في كل مكان. ومن السهل تحديدها. ما عليك سوى كتابة «مطاردة» على هذه المشاهد، بصرف النظر عن عددها، وتعامل معها باعتبارها وقفة واحدة. وعادةً ما يكون ذلك كافيًا فيما يتعلق بدفع الحبكة إلى الأمام.

وفي المناطق التي أتعثر فيها، مثل المنطقة الإشكالية «وقفة الأشرار يضيقون الخناق»، عادةً ما أعطي نفسي بعض المساحة للتراخي. وفي بعض المواضع، حيث أعرف أنني لا أملك جميع الإجابات، أتركها

فارغة في بعض الأحيان وأتمنى حدوث معجزة أثناء عملية الكتابة. ولكن في الجزء الخلفي من ذهني، أعلم أن هذه المناطق لا بد من معالجتها في مرحلةٍ ما. ووضعها في مخطط يتيح لي معرفة مكان وجود نقاط الارتباك.

- **العلامتان (+/ −) و(><)**

والآن أصبح لديك 40 بطاقة على لوح السبورة وتأكدت تمامًا من أن هذه هي الطريقة التي تسير فيها قصتك، معتقدًا أنك قد انتهيت من المهمة. ولكنك لم تفرغ من مهمتك بعد. وفي ما يلي شيئان مهمان حقًا يجب عليك وضعهما على كل بطاقة ووضع شروحات بما يرضيك قبل البدء في كتابة السيناريو خاصّتك:

الشيء الأول هو الرمز +/ −.

والثاني هو الرمز ><.

يجب كتابة هذين الرمزين بلون لم تستخدمه من قبل في أسفل كل بطاقة كما يلي:

داخلي. مقهى – نهارًا بوب يواجه هيلين بخصوص السر الذي تخفيه +/ − بوب يبدأ متفائلًا وينتهي بخيبة أمل >< بوب يريد معرفة السر. وهيلين لا تستطيع إفشاءه

والرمز +/- تمثل التغيير العاطفي الذي يجب إنفاذه في كل مشهد. ولنفكر في كل مشهد باعتباره فيلمًا صغيرًا. يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية. كما يجب أن يحدث شيءٍ ما يتسبب في تغيير النغمة العاطفية بشكل كبير من (+) إلى (-) أو من (-) إلى (+)، تمامًا مثل المشهدين الافتتاحي والنهائي للفيلم. ولا يمكنني أن أخبرك بمدى فائدة هذا الأمر في إزالة المشاهد الضعيفة أو تحديد الحاجة الحقيقية لحدوث شيء محدد في كل واحدٍ منها. فعلى سبيل المثال: في بداية المشهد يبدو البطل مغرورًا ولديه شعورٌ بالأهمية. فهو محامٍ وقد فاز للتو بقضية كبيرة. ثم تدخل زوجته بأخبار جديدة: الآن، وبعد أن انتهت القضية، فإنها تريد الطلاق. وبوضوح، ما بدأ باعتباره وضعًا إيجابيًا (+) على المستوى العاطفي بالنسبة لبطلك أصبح الآن سلبيًا (-).

صدّقْ أو لا تصدق: يجب أن يحدث تغير عاطفي مثل هذا في كل مشهد. وإذا لم يكن لديك ذلك، فأنت لا تعرف ما الذي يدور حوله المشهد. لذا، فلا تبدأ في الكتابة قبل أن تتعرف على التغيير العاطفي لكل من البطاقات الأربعين باستخدام رمز (+/ -) البسيط هذا. وإذا لم تستطع معرفة ذلك، فألقِ بالبطاقة بعيدًا. فأغلب الظن إنها ليست بطاقة جيدة. وفي حين يعتقد الكثيرون، مثل روبرت مكّي أن هذه العلامات يجب أن تكون متعاكسة ونحن ننتقل من مشهدٍ إلى آخر: (+/ -) (- / +) (+/ -) (-/ +)... لتقف في مواجهة بعضها البعض في موجة متمايلة من الارتفاعات والانخفاضات العاطفية، فإني أعتقد أن ذلك أمر مبالغ فيه. إذ يكفي معرفة أن على كل مشهد أن يبيّن شيئًا ما وهو يمر بحالة واضحة من التغيير.

والرمز الآخر(><) يدل على الصراع. ولفهم ماهية الصراع، أحب دائمًا أن أفكر في مشهد مثل هذا: تتفتح الأضواء، ويدخل شخصان إلى غرفة من بابين متقابلين، ويلتقيان في المنتصف، ويبدآن في الاشتباك كلٌ منهما يجاهد لإزاحة الآخر للوصول إلى الباب في الجهة الأخرى من الغرفة: كل واحد يدخل المشهد بهدفٍ ما ويجد عقبة تعترض طريقه. هذا هو الصراع. وسواء كان ذلك جسديًا أو شفهيًا أو ببساطة شخصًا يحتاج إلى الحمام ويجب عليه مزاحمة شخص آخر للوصول أولًا... وإلاّ!

ويجب أن يكون هذا الصراع في ذهنك في كل مرة عندما تتصور كل مشهد. ويمكنك تطبيق كل وضعيات الصراع التي تعلمتها في دروس اللغة الإنجليزية في المدرسة الثانوية: شخص ضد آخر، أو إنسان ضد الطبيعة، أو فرد ضد الجماعة.

وعندما يُفتتح كل مشهد، يجب أن تعرف ما هو الصراع الرئيسي في هذا المشهد ومن هو ضد من. فكل شخص، أو كيان، لديه جدول أعمال. ما هو ذلك؟ وكيف يتصادم مع الشخص أو الكيان الذي يجب أن يتخطاه؟ يجب ملء معلومات الرمز(><) في أسفل كل بطاقة لكل من اللاعبين في كل مشهد صراع: ما هي المشكلة، ومن الذي سيفوز في النهاية. وإذا كان الأمر يتعلق بأكثر من شخص أو مشكلة، فلديك صراع موحل. وربما يكون مشهدك موحل أيضًا. صراع واحد فقط لكل مشهد، من فضلك! وواحدٌ هو كثير بما يكفي في الواقع. وبغض النظر أكانت مشكلة كبيرة أم صغيرة، مادية أو

نفسية، فيجب أن تكون هناك. في كل مشهد، كل مرة. وإذا لم تتمكن من العثور على صراع في المشهد، فابحث عن طريقةٍ لتأليفه.

والسبب في أهمية وجود الصراع في كل مشهد هو سبب غريزي للغاية. (هناك هذه الكلمة مرةً أخرى). والتفكير بطريقة غريزية، من خلال زرع صراع في كل مشهد، يضمن لك أن تحافظ على انتباه الجمهور. لماذا؟ حسنًا، نحن نحب أن نرى الناس في صراع. الصراعات تلفت انتباهنا. لماذا أصبحت المصارعة أطول دراما على شاشة التلفزيون؟ الأمر يتعلق بأكثر قدر من الغريزية التي يمكن للتسلية أن تقدمها لك: الموت! شخصان يحاولان قتل بعضهما البعض. ولماذا معظم الأفلام فيها قصة عاطفية؟ في جوهر الأمر، يجب أن يكون كل مشهد في الفيلم غريزيًا من أجل كسب انتباه المشاهد والحفاظ عليه. وإذا لم يكن لديك لاعبان في > مقابل < في المباراة التي يمثلها المشهد الخاص بك، فإنك لم تنجز المشهد بعد. وبالتالي...

ابحث عن النزاع... أو أعد تقييمه... أو تخلّص منه.

وإذا فعلت ذلك، فلا تبكِ، إنها مجرد بطاقة وحسب.

- **جاهزون للانطلاق...**

عندما تفرغ، يجب أن يكون لديك تسع بطاقات في الصف رقم 1، وتسع في الصف رقم 2، وتسع في الصف رقم 3 وتسع في الصف رقم 4 - انتظر! تلك 36 بطاقة فقط. حسنًا، سأعطيك أربع بطاقات إضافية لتلك المشاهد التي أعرف أنه لا يمكنك العيش بدونها.

ضعها في أي مكان تريده - لا يجب أن نكون مبالغين في التدقيق هنا. ولكن 40 هي كل ما تحصل عليه أو تحتاجه.

ولن تحصل على نقاط لإنجازك اللوح الأكثر اكتمالًا. وبقدر ما هو ممتع اللعب مع هذه البطاقات، واطلاق الخيال حول مواضع الخمود والتدفق في مسار قصتك، فهناك نقطة يجب عليك أن تسأل نفسك عنها: «هل أعمل أنا في مجال تخطيط الألواح أم كاتب سيناريو؟» فإذا كان لوحك مثالياً للغاية، أو إذا قضيت الكثير من الوقت في محاولة تحقيق ذلك، فقد تركت عالم التحضير ودخلت منطقة التسويف. حسنًا، لا تفعل ذلك. في الواقع، أحب دائمًا أن أبدأ الكتابة عندما أكون قد اقتربت من الانتهاء من اللوح، وقبل أن يصبح مثاليًا للغاية. مثل قالب الهلام الذي لم يثبت تمامًا، يجب أن تبدأ قبل أن يتصلب؛ عندها أدرك أنني أصبحت متشاغلًا بدبابيس التثبيت وبطاقات الفهرسة، وأن الوقت قد حان - للتوقف.

وبالنسبة لي، دائمًا، السرعة هي المفتاح. أود أن أستوعب ذلك كله لأتمكن من الوصول إلى الكتابة. وبمجرد أن أرتب الأربعين وقفةً وأضع ملاحظاتي بخصوص رمزي (+/ -) و(> < >) على كل بطاقة، أعرف أنني قد هيأت نفسي قدر المستطاع بشريًا. وأصبحت جاهزًا لوضع الدبابيس وبطاقات الفهرسة والأقلام الخاصة بي بعيدًا. والبدء في الكتابة. (وفجأة تصبح الكتابة أمرًا رائعًا!).

والعمل على لوح السبورة مهم. ولكنه خدعة ألعبها مع نفسي، وتدريب على تخزين اللحظات، والإيقاعات، والمشاهد، وسلاسل

المشاهد المتتابعة في ذهني. بما يتيح لي اللعب بهذه العناصر دون الالتزام بأي منها. يجب أن أكون دائمًا على استعداد لرميها كلها وأنا أبدأ عملية الكتابة. فكم مرة وصلت إلى مرحلة الكتابة وألقيت كل الأفكار المسبقة التي كانت لدي؟ وكم مرة وقعت في حب شخصية ثانوية صعدت لتصبح واحدة من الشخصيات الرئيسية رغم أنها لم تُذكر حتى في مخطط اللوح الخاص بي؟ حسنًا، الجواب: مرات عديدة. هذا ما يحدث في الواقع. واللوح سيعينك على إعداد ساحة المعركة، والسماح لك باختبار نظرياتك، وتوظيف بعض المفاهيم، وتخفيف أثر مفاهيم أخرى.

• الكلمات الأخيرة في الموضوع

الحقيقة هي عندما تكتب كلمة FADE IN: = ظهور تدريجي، فاللوح لا يعني شيئًا. ولكنني آمل أن تظل الأشياء التي حاولت إيصالها إليك متوقدة في ذهنك وملتصقةً بك. وهي ضرورة اقتحام الفصل الثاني من عملك في الصفحة 25، لتصل إلى وقفتَي نقطة المنتصف وخسارة كل شيء بطريقة مؤثرة، والحاجة إلى وجود صراع جيد في كل مشهد. وحتى إذا كانت هذه الأشياء هي كل ما تتذكره عندما تضيع في عوالم قصتك، فستكون في حالة جيدة. ففي بحر من عدم اليقين، من المهم أن تبقَى هذه الجُزُرُ في الأفقِ وأنت تبدأُ في الكتابة.

وقد تم تصميمها جميعًا لتصل بك إلى النهاية.

والفائدة من وجود هذا الدليل العملي على جدار غرفة عملك

هو: إذا ضللت الطريق، وإذا لم تستطع معرفة ما الذي سيحدث بعد ذلك، فيمكنك دائمًا الرجوع إلى اللوح والعودة إلى المسار الصحيح. وأسوأ شيء يمكن أن يحدث في كتابة السيناريو هو عدم الانتهاء. لا تُقدِم على بيع السيناريوهات نصف المكتوبة أبدًا، وهذا أمر لا جدال فيه. والعمل على تخطيط اللوح مقدّمًا هو أفضل ضمان بأن ذلك لن يحدث.

• اللجوء إلى عميلي السري

بالطبع عندما أكون عالقاً حقًا، أتصل بـ مايك شيدا.

«مااااااايك!»... ستسمعني أصرخ: «لا أعرف ما الذي يحدث في وقفة الأشرار يضيقون الخناق، هل يمكنك إلقاء نظرة؟» ثم أرسل إليه ما كتبته عبر البريد الإلكتروني وأذهب لتناول غداء غالي الثمن، وأنا واثقٌ أن شخصًا ما ،غيري، ينكبّ لحظتها مشتغلًا على مشروعي. ومايك هو الشخص الوحيد في هوليوود الذي يقرأ المواد التي ترسلها إليه ويعرف كيفية إصلاحها! سوف يعطيك ملاحظات تفصيلية. وهو أيضًا متحاذق فطِن - وذلك أمر يسرني (إذْ يبقيني متيقظًا). ولكنك تعلم أنك في ورطة عندما تعود من تناول غدائك الفاخر، وبعد أن تلاطفت مع النادلة الأوروبية وشعرت بالرضا، وتتصل به وأول شيء تسمعه هو: «أنت تمزح، أليس كذلك؟».

إذا كنت ترغب أيضًا في الوصول إلى مايك شيدا للحصول على مشورة لكتابة السيناريو، فيمكنك ذلك عبر الإنترنت على

موقعه www.mikecheda.com، حيث يقوم بقراءة وتحليل السيناريو الخاص بك مقابل خمسمائة دولار. وأعتقد أن تلك هي صفقة القرن ودائمًا ما أنصحه بأن يرفع من سعره. ولو سألتني، لقلت إنه يجب أن يتقاضى خمسة آلاف دولار لكل نص. وقد نشرت مجلة الكتابة السينمائية الإبداعية تحقيقًا عن مايك أطلقت عليه لقب «الدكتور فيل في كتابة السيناريو». وهذا لقب قليل في حقه. وبالنسبة لي، يظل دائمًا الشخص الذي علمني كل ما أعرفه.

مجانًا.

• **ملخص**

والآن، وقد أصبحت تعرف كل ما تحتاجه عن الفيلم الخاص بك لكي تشرع في كتابة نصك السينمائي. وإذا كنت قد تمتعت طويلاً بما فيه الكفاية عن البدء بكتابة فكرتك السينمائية وذلك للقيام بالخطوات التي اقترحتها، فأنت جاهز الآن لكتابة كلمة ظهور تدريجي.

هل أنت في أوْج حماسك؟

يجب أن تكون كذلك. ولكن دعنا فقط نتأكد من جاهزيتك من خلال مراجعة قائمة التحقق من «الاستعدادات للغوص في أعماق البحار»:

1. لقد أتيت بفكرة بديعة. وأعني رائعة! لديك عنوان رائع، وسطر تعريفي رائع، وقد اختبرت انطباع ذلك لدى الأصدقاء والغرباء، وكل واحد منهم متلهفٌ لمشاهدة الفيلم الخاص بك!

2. لقد قمت بأداء واجبك المنزلي فيما يخص النوع السينمائي، وحددت أي نوع من الأفلام يشبه فيلمك. وتعرَّفت على أكثر الأفلام تشويقًا وتفحصت كل فيلم من أفلام هوليوود ذات الصلة والتي أُنتجت خلال العشرين عامًا الماضية. وأصبحت تعرف ما الذي فعله صانعو الأفلام بطريقة ناجحة، وما ارتكبوه من هفوات، والأهم من ذلك هو: لماذا سيكون فيلمك خطوة إلى الأمام، ويكون هو الشيء نفسه ولكن مختلف. وأنت مقتنع أنك قد توصلت إلى شيء جديد !!

3. لقد اكتشفت البطل المثالي لهذه الرحلة. وتلك هي الشخصية التي توفّر أكبر قدر من الصراع في هذا الوضع، ولديها أطول منحنى للنمو عاطفيًا، كما لديها أكبر قدر من الجاذبية ديموغرافيًا! لقد قدمت لبطلك هدفًا غريزيًا، وخصمًا شريرًا حقيقيًا يترصد لمنعه من تحقيقه!!!

4. وأخيرًا، فقد طرقت الفيلم طرْقًا، وحددت وقفاته باستخدام نموذج بليك سنايدر للوقفات BS2. وقمت بوضع كل تلك المشاهد العظيمة على اللوح، وجربت العديد من الأفكار، والثيمات، والمواضيع، وقلصت كل شيء إلى 40 مشهدًا حقيقيًا، وفي كل مشهد كتبت ملاحظات حول التحول العاطفي من البداية إلى النهاية (+/-) وأطراف الصراع (< >).

هل أنت مستعد يا صاح! وما الذي يوقفك؟

خلال انطلاقتك في كتابة نصك السينمائي، سننتظرك ونقوم بتشجيعك. سنكون بمثابة الشخص الذي يقف على سطح المركب ويغذي أنبوب الأكسجين الممتد إليك، أنت الغواص في أعماق البحر،

فيما تهبط في أعماق عقلك الباطن. وعليك أن تتأكد من أن لديك في حياتك دعمًا مماثلًا من الأصدقاء والأحباء. لأنك عندما تسقط في أعماق قصتك، محاولًا التقاط الأفكار والمشاعر التي تحتاجها لإنجاز مهمتك، عليك أن تثق في أن هؤلاء في العالم الحقيقي يدعمونك ويحمون ظهرك. فالمكان غريب هناك في الأسفل! سترى جميع أنواع الأشياء الرائعة والعجيبة، وستكون مندهشًا مما يمكنك التعامل معه، وتُفاجأ بروعة التجربة. لكنها أيضًا تجربة محفوفة بالمخاطر. سيكابدك الشك والقلق، وكما هو الحال في الانحناءات في الطريق، سيؤدي ذلك إلى رؤية أشياء مرعبة لا توجد هناك أصلًا. وللوصول إلى النهاية، يجب أن يكون لديك شخص ما على الأرض تثق به، يدعم جهودك ويعزّزها.

وسواء كان لديك هذا الوضع في حياتك أم لا، سنكون على السطح في انتظارك. وأتمنى لك التوفيق. فنحن الذين نكتب النصوص السينمائية نرغب في رؤيتك تنجح، وتكسب الكثير. ونعرف بالضبط ما الذي تمر به هناك ونريدك أن لا تقلق. لذا عندما تنزل إلى الظلمة، وأنت متهيّئ على أفضل وجه، سنتمنى لك صيدًا جيدًا. وبينما ننتظرك أن تصعد، سنُزجِي الوقتَ ونتحدث عن بعض الأشياء الممتعة في كتابة السيناريو.

حظًا سعيدًا، ورحلة موفقة، يا كاتب السيناريو.

- **تمارين**

1. خذْ ورقة الوقفات من أحد الأفلام التي قمت بتفحصها من النوع الفيلمي الخاص بك، واكتب الوقفات على بطاقات الفهرسة. ضع البطاقات على اللوح، أو إذا لم تكن قد ذهبت إلى متجر القرطاسية بعد، فجرّب النسخة المحمولة.

2. ابحث عن عدد من المشاهد من أفلامك المفضلة وفكّكها وفقًا لمسارها العاطفي (+/ -). كيف يبدأ المشهد وكيف ينتهي عاطفيًا؟ هل هذه وقفات عاطفية متعاكسة؟

3. الآن خذ المشاهد ذاتها واختبرها لتحديد أطراف الصراع (><) فيها. من أو ما هي القوى المتعارضة على كل جانب من أطراف النزاع؟ من الذي يفوز؟ هل تتمتع المشاهد المفضلة لديك في هذه الأفلام بأكبر قدر من التعارض؟ هل إن الصراع الأشد وطيسًا هو الأفضل؟

الفصل السادس

القوانين الثابتة لفيزياء كتابة السيناريو

لقد ابتدأ الإلهام الحقيقي لهذا الكتاب بأمنية بسيطة: كان لدي مجموعة كبيرة من القواعد المختصرة والسريعة لكتابة السيناريو وأردت نيل المديح على صوغها في مصطلحات.

ها قد قلتها!

هي مجموعة من القواعد الراسخة التي جمعناها أنا وزملائي من المشتغلين في كتابة النص السينمائي على مدى سنوات. وعرفت قيمتها جيدًا. وبالنسبة لي، فالكتابة للشاشة هي فن بقدر ما هي علم قابلٌ للقياس. والقوانين التي تحكمه ثابتةٌ لا تتغيّر، وصالحةٌ لكل وقت. (راجع ما يقوله جوزيف كامبل).

ومثل أي بحث في مهارات الحكي، فهذه الحقائق تصبح ظاهرة للعيان وأنت تشاهد فيلمًا إثر آخر. وعندما يصبح واحدًا من هذه القوانين فجأةً واضحًا بالنسبة لك، تتملكك الرغبة في أن ترفع صوتك عاليا: !Eureka؛ وجدتها! وأن تثبّت سارية رايتك فوقه لتدّعي أنه ملكك الخاص.

وبالطبع، فهو ليس خاصتك. هذه القوانين لا تُخترع. بل هي حقائق وُجِدَتْ قبلك وقبلي بكثير. ومع هذا فإنني أظل مبتهجًا كل مرة يبرز أحدها في قاموسي.

وتعجبني هذه القوانين الثابتة لفيزياء كتابة السيناريو إلى حد أنني عزمت على تخصيص هذا الكتاب بكامله للحديث عنها ولا شيء آخر. على أن حس المنطق السليم تدخّل. فللحصول على هذا الجزء الرائع يتعيّن عليّ أن ألقي الضوء على آلية كتابة النص السينمائي منذ بدايات الفكرة حتى اكتمال تنفيذها، لكي يتسنى لكل قارئٍ أن يفهم ما أتكلم عنه.

أولستَ سعيدًا لأنني أنجزت ذلك؟

وعلى أن هذا بمثابة الحلوى بالنسبة لي، فإن السبب الأولي هو أن بينكم من سيظل راغبًا في تخريب كعكتي. نعم، هنالك البعض ممن سيشكّك في قواعدي هذه!

فأنتم من النوع الذي لا يرغب في التقيّد بالأنظمة، وتبتغون صياغة قوانينكم الخاصة بكم. شكرًا جزيلًا. فكل ممنوع مرغوب.

تعرف ذلك يا كاتب السيناريو!

وأقول مرحى للذين يشككون في كلامي! ولكن على الأقل دعوني أفاخر بنفسي قليلًا هنا. دعوني أهرول بطريقة فوضوية متبجّحة، وأخبركم عن مقدار فطنتي كوني قد انتشلت هذه الأشياء قبل أن تمضوا في سحقها حتى النهاية. وجرّبوا أن تضعوا في اعتباركم

أن القيمة الحقيقية لمعرفة هذه القواعد تتجسّد في تمكينكم من تجاوزها. فقبل أن يُتاح لبيكاسو اللعب بيديه وقدميه في الرسم التكعيبي، كان عليه أن يصبح أستاذًا في مبادئ الرسم. وذلك أعطاه مصداقية ومكانة. وعليه، فإني أضع بين أيديكم، أنتم البيكاسويون الناشئون، بعضًا من مبادئ كتابة النص السينمائي.

• إنقاذ القطة!

لقد وجدت مشهد إنقاذ القطة!، وهو عنوان كلٍّ من هذا الكتاب وقاعدة كتابة السيناريو الذي يرمز إليها، أمرًا مثيرًا للجدل إلى درجة مدهشة! وعلى الرغم من أن العديد من كتاب السيناريو الذين شاركتهم هذه المخطوطة أبدوا إعجابهم بفرضياتها، فإن القليل منهم عبر عن فزعه من هذه الفكرة واعتبرها أقل أفكاري أهميةً. والعديد منهم يعتقد أن مثالي حول مشهد إنقاذ القطة! في فيلم Sea of Love (كما هو مفصلٌ في مقدمة الكتاب) هو مثال عفى عليه الزمن، والنصيحة الأسوأ ضمن تقدمة مفيدة بصورة عامة. ليس ذلك فحسب، بل ويرون فكرة جعل البطل محبوبًا، فكرةً بائسة ومضجرة وجهدًا غير محمودٍ في التملّق للجمهور.

وللتذكير، فمشهد إنقاذ القطة! هو قاعدة في كتابك السيناريو تقول إن «على البطل أن يجترح فعلًا ما لحظة ظهوره لكي نُعجب به، ونَرغب له بالانتصار في قضيته». ولكن هل يُقصد من ذلك أنه يتعيّن على كل فيلم أن يتضمن مشهدًا يقوم فيه البطل بفعل الخير؟ إلى رجلٍ ضرير لكي يكسبنا إلى جانبه؟ حسنًا، ليس تمامًا. فذلك جزءٌ من

المقصد. إذًا، فبالإنابة عن نقّادي المغالين في الانتقاد، اسمحوا لي بهذه الإضافةِ والتذييل: «على كاتب السيناريو أن يضع نصب عينيه إيصال مشاهديه إلى وتيرة متناغمة مع معاناة البطل منذ البداية». ولتوضيح ما أرمي إليه، دعونا نلقي نظرةً على نموذجٍ لفيلم لا يحاول بالتأكيد أن يتملق المشاهدين: Pulp Fiction. فالمشهد الأول في هذا الفيلم وبصورة مبدئية، يقدم جون ترافولتا وصامويل جاكسون. هما بطلا الحكاية. وهما أيضًا قاتلان مأجوران ومدمنا مخدرات ويرجّلان شعرهما بطريقة سيئة جدًا. وكاتب السيناريو كوينتين تارانتينو يقوم بعمل ذكي للغاية عندما نلتقي بهاتين الشخصيتين اللتين على الأرجح لا تبعثان على الإعجاب. فهو يجعلهما مضحكين ومترعين بروح الدعابة، وساذجين. ونقاشاتهما حول طريقة نطق مسميات شطائر الهمبورجر في فرنسا تبعث على الضحك وفيها نوعٌ من الطفولة. ولا يسعنا إلا أن ننجذب إلى هاتين الشخصيتين منذ البداية رغم معرفتنا أنهما يستعدان للذهاب في مهمةٍ لقتل أحدٍ ما. فنحن نقف إلى «جانبهما». وبالتالي فإن تارانتينو يتبع قاعدة إنقاذ القطة!، مدركًا أن أمامه قضية يتوجب حلها: فهذان الشخصان على وشك ارتكاب فعل مقيت. وفيما يخص ترافولتا، الذي سيصبح أحد الشخصيات الرئيسية في الفيلم، يتعيّن على الجمهور أن يعجب به لكي يقف إلى جانبه. حسنًا، فنحن نعجب بهذين المخبولين بعد لقائنا بهما. وهما يتمتعان بخفة الظل. وبدلًا من المخاطرة بفقدان تعاطف المتفرجين فيما لو جعلهما شخصين صعبَي المراس ومثيرين للقلق وبلا حيوية، فإن تارانتينو ككاتب للنص السينمائي يجعلك تودّ معانقتهما إلى حدٍّ ما.

والإشكالية التي تكمن في جعل البطل المضاد مثيرًا للإعجاب، أو جعل أبطال حكايات القصاص العادل محبوبون بما يكفي كي نقف إلى جانبهم، يمكن التعامل معها من خلال مشهد إنقاذ القطة!. والقوانين الفيزيائية الراسخة لكتابة السيناريو تفيد بأنه عندما يكون لديك بطلٌ يتصف بالخصال السيئة – اجعل غريمه أكثر سوءًا!! وفي متابعة للمشهد الافتتاحي من الفيلم يلجأ تارانتينو إلى هذه الوسيلة. فقبل وصول ترافولتا وجاكسون إلى بيت الضحايا المستهدفين، يستحضر ترافولتا شبح زعيمهما وكيف تعرض تابعٌ بسيطٌ مثله إلى الرمي من النافذة فقط لأنه قام بتدليك قدم زوجة زعيم العصابة. هذا مثال جيد على قاعدة إنقاذ القطة!: عندما يكون بطلك بضاعةً فاسدة إلى حدٍّ ما، أو لا يثير الإعجاب، فأجعل غريمه أكثر فظاعة. وإذا ظننت أن ترافولتا سيء، فحسنًا! انظر إلى الزعيم. فجون ترافولتا يعتبر دميةً مقارنةً مع ذلك الوحش. ويا للحظ! فقد تم تعديل كفّة من نحب مقابل كفّة من نكره بموازين مضبوطة. وليبدأ التشجيع.

ونواجه معضلة الأبطال البغيضين في الأفلام العائلية. ومثالي المفضل لمشهد إنقاذ القطة!، والذي لا أشعر بالملل من تكراره طوال الوقت، يأتي من فيلم لديزني: Aladdin. ففي أثناء اشتغالهم على فكرة هذا الفيلم الناجح، وجدوا أمامهم مشكلة حقيقية مع عامل الإعجاب في الشخصية الرئيسية. واذهبوا واقرأوا المخطوطة الأصلية. فعلاء الدين كما هو مُصوَّر في الحكاية الأصلية مجرد شخص أحمق، ووغد

مدلل وكسول. ولجعل الأمور أكثر سوءًا، فهو لصٌ أيضًا! والحمد لله فلدى ديزني كفاءات من أمثال تيري روسيو وتيد إليوت ضمن فريقهم. وهما برأيي أفضل من يكتب للشاشة في هوليوود اليوم، رغم أنهما أقل من يحصل على المديح والثناء! آتني بمدير العلاقات العامة خاصتهما!!

وما ابتدعه هذان الكاتبان الحاذقان هو إعطاء علاء الدين مدخلًا للتخلّص من هذه الصورة باستخدام مثال تقليدي لقاعدة إنقاذ القطة!. ففي ذلك الفيلم الذي فاقت ميزانيته المائة مليون دولارًا، نلتقي بعلاء الدين للمرة الأولى وهو يقوم بالسرقة بطريقة ماكرة لأنه، حسنًا، جائع. وبعد مطاردته من قبل الحراس بخناجرهم المعقوفة في أنحاء ساحة السوق (وذلك أسلوب رائع للتعريف بالمكان الذي تدور فيه الأحداث) ينجح في الإفلات منهم. واثناء جلسته في زقاقٍ آمن ليشرع في التهام الطعام المسروق يلاحظ وجود طفلين يتضوران جوعًا. فأيّ رجلٍ هو علاء الدين؟ علاء الدين يقدم طعامه إليهما. حسنًا، نحن الآن في صف علاء الدين. وبالرغم إنه ليس سوى تلك الشخصية السرّاقة والعاطلة، فإننا نقف في صفه. ذلك لأن روسيو وإليوت قد بذلا الجهد اللازم لجعلنا في تناغم مع قضية هذا البطل المفاجئ، فنحن الآن نتوق لرؤيته منتصرًا.

والخلاصة من كل هذا أن انتبهْ! فإذا لم يتعين عليك إضافة مشهدٍ في كل فيلم يقوم فيه البطل بإنقاذ القطة!، كأن يساعد امرأة مسنة في عبور الشارع، أو يتعرض لرشاش الماء في زاوية الشارع

ليجعلنا نتعاطف معه، فإنه يتوجب عليك أن تأخذ المتلقين بأيديهم في كل الأحوال وتجعلهم في حالة تناغم مع الشخصية الرئيسية ومع الحكاية. عليك أن تبذل ما يكفي من الجهد لتؤطر حالة البطل بطريقة تجعلنا نصطف إلى جانبه، مهما كانت صفات شخصيته أو أفعاله. واذا لم تقم بذلك، واخترت مسار لارا كروفت، وافترضت أننا كلنا سنعجب بشخصيتك الرئيسية بلا مبرر، فأنت لا تقوم بدورك حقًا. وعلى الرغم من أن بعض الأفلام تأخذ هذا المنحى وتفلت بفعلتها، فذلك لا يجعل الأمر مقبولًا، أو طريقةً راسخة ومتبصّرة في حكي الرواية.

• البابا في بركة السباحة

و«البابا في بركة السباحة» هي حيلة اجرائية أكثر مما هي قاعدة، ولكنها حيلة ممتعة لا أملُّ الحديث عنها، وأراها تُنفّذ على الشاشة طوال الوقت. وهي أيضًا واحدة من الخبرات الأولى التي تعلمتها على يد مايك شيدا، أستاذ كتابة السيناريو.

والمشكلة التي أمامك هي كالتالي: كيف يمكنني دفن تفاصيل التمهيد (Exposition)؟

أي التفاصيل الجانبية من الحبكة التي يتوجب تقديمها للجمهور لكي يتمكن من فهم واستيعاب الأحداث الرئيسية. فمن ذا الذي يريد إهدار وقته في ذلك؟ فهو أمر مضجر ويقتل روح المشهد. وهو أسوأ الأجزاء في أية حبكة معقدة.

إذًا، ما الذي يفعله كاتب السيناريو الجيد والمهتم؟

وحدثني مايك شيدا عن نص سينمائي قرأه ذات مرة عنوانه «خطة اغتيال البابا» كتبه جورج انغلوند، وقام بعمل ذكي فيه. فالسيناريو عبارة عن فيلم إثارة. والمشهد الذي نعرف منه تفاصيل القصة التمهيدية هو كالتالي: مندوبون رسميون يزورون البابا في الفاتيكان. ولنحزرْ مكان الاجتماع؟ بركة السباحة التابعة للفاتيكان. وهناك، نرى البابا مرتديًا لباس السباحة، ويسبح لأشواط ذهابًا ومجيئًا فيما تتفتح التفاصيل التمهيدية للحكاية. ونحن كمشاهدين لسنا في حال من الإصغاء الواعي لهذه التفاصيل كما أتوقع. بل في حالة من الاندماج مع المشهد وتراودنا أفكار مثل: لم أعرف أن هنالك حمام سباحة داخل الفاتيكان.. وانظرْ، البابا ليس مرتديًا ملابسه البابوية...إنه...إنه يرتدي ملابس سباحة! وقبل أن تتساءل أين هي قلنسوة المطران؟ يكون المشهد قد انتهى.

البابا في بركة السباحة.

يتم استخدام حيلة البابا في بركة السباحة طوال الوقت، وقد قمت بتضمين هذه الحيلة في أحد المشاهد التي كتبتها وأعتز بها كثيرًا. وذلك في سيناريو بعنوان Drips أنجزته مع كولبي كار واشترته منا ديزني. وهو فيلم كوميدي (أليس هذا واضحًا!) يدور حول سباكين أحمقين يتم توريطهما في عملية لسرقة البترول تبدأ أحداثها تحت شوارع حي بيفرلي هيلز بمدينة لوس أنجلس. وقد تم التغرير بهما من قبل فتاة جميلة، تدعوهما إلى منزل زعيم العصابة حيث يشرح

لهما الرجل الشرير العملية. وفي الواقع فهو يمهّد لنا المخطط العام للفيلم. ويوضح مهمة من البطلين في تمديد أنابيب إلى بئر بترول قديم تحت منزله، ومن ثم ضخ فائض البئر عبر شبكة مجاري المدينة، والتي تنتهي في عرض البحر، حيث تنتظره ناقلة بترول تابعة للعصابة. (وهو أمر قابل للتنفيذ، صدقوني). ومع هذا فقد جازفنا بفقد انتباه المشاهدين ونحن نفرض عليهم هذا التمهيد الممل على الأرجح.

كيف تعاملنا مع المشكلة؟ بمشهد البابا في بركة السباحة.

في المشهد، وقبل بدء الاجتماع، قدمنا بطلينا الأبلهين وهما يتنافسان على احتساء الشاي المثلج ويتباهيان أمام الفتاة الجميلة التي أعجب كلاهما بها. ومع وقت ابتداء الاجتماع، يتوجب على كل منهما أن يفرغ مثانته بصورة ملحة. والدعابة في المشهد تنبع من جلوسهم متقاطعي الأرجل في محاولة للإصغاء إلى ما يقوله الرجل الشرير في حين تحيط بهما كل أنواع المناظر التي تحفز على الحاجة إلى التبول. فمن النافذة، نرى رشاشات تروية العشب تتابع عملها في الحديقة. وكلب الجيران يتبول على الأشجار. وفي الغرفة، تصب الفتاة لنفسها كأسًا كبيرًا من الشاي المثلج من دورق زجاجي. ورؤية هذه الأشياء تدفع بطلينا إلى التشنج بسبب الانحصار. كل ذلك بينما يقوم الرجل الشرير بتقديم المعلومات الأساسية للعملية بتأنٍّ وتفصيل.

ها قد مررنا المعلومات.. وبطريقةٍ مضحكة.

وفي أفلام أوستن باورز، قام مايك باورز بعمل أفضل، حيث أطلق اسم Basil Exposition «باسل تمهيد» على احدى الشخصيات،

والذي يتلخص دوره الرئيسي في إيصال الخلفية المضجرة للحكاية إلى رجل المخابرات البريطانية. . وإلينا أيضًا... وفي كل مرة يظهر فيها باسل نعرف أننا ستتلقى جرعةً إضافية من التوضيحات، ولكننا نستمتع بحقيقة أنهم يعرفون أننا نعرف مقدار مللها وقد عملوا منها شيئًا مسليًا.

وهنالك العشرات من الأمثلة على حيلة البابا في بركة السباحة. والآن وقد أصبحت واعيًا (هذا إذا لم تكن محيطًا بذلك أصلًا)، فبإمكانك أن تأتي بطرقٍ جديدة في دفن الخلفية الدرامية. وبغض النظر أكان ذلك عبر مشهد الحارسين المضحكين في فيلم Pirates of the Caribbean، حيث نتلقى المعلومات الداخلية عن جاك سبارو، أو مشهد قفص التدريب على ضرب الكرة في فيلم A Clear and Present Danger، فإن حيلة البابا في بركة السباحة تقدم لنا شيئًا نتفرج عليه يخفف من معاناة الاستماع إلى ما يجب علينا أن نعرفه عن خلفيات الحكاية ويتم تحقيق ذلك بطريقة حيوية ومسلية.

حيلة ناجحة. شكرًا لمايك شيدا.

- **الهراء المزدوج**

الهراء المزدوج هي فكرة أثيرة أيضًا. وهي قاعدة لا يصح لأحد أن يكسرها، وإن كنا نرى ذلك يحدث دائمًا!

دعني أقول لك: إنه ولسببٍ ما، سيتقبل المشاهدون نوعًا واحدًا فقط من السحر الخارق في كل فيلم. تلك هي القاعدة. حيث لا

يمكنك أن ترى كائنات فضائية تهبط على الأرض ليفترسها مصاصو دماء فتصبح من الموتى-الأحياء إضافةً إلى كونها كائنات فضائية.

ذلك يا أصدقائي، هو الهراء المزدوج.

وبالرغم من حقيقة أن ذلك يحشر قبقابًا كبيرًا في أدمغة المتلقين، وأن الهراء المزدوج خطأ موضوعي، فإننا نراه في الكثير من الأفلام.

ومثالي المفضل هو فيلم Spider Man. فهل تساءلت لماذا ذهبت عن طيب خاطر لمشاهدة الفيلم، ليصبح من أكثر الأفلام نجاحًا، ومع هذا لم تعد ترغب في مشاهدته ثانيةً عندما عُرض في التلفزيون؟

لم يكن ذلك ذنب الممثلين؛ فنحن نحب توبي وكريستين. وليس بسبب المؤثرات الخاصة؛ فالتأرجح من جهة إلى أخرى عبر المدينة باستخدام شبكة عنكبوتية هو أمر رائع. دعني أقول لك إن اهتمامنا يبدأ في التلاشي حوالي منتصف الفيلم عند ظهور العفريت الأخضر. وتلك هي النقطة التي أفقد فيها حماسي على كل حال.

لماذا؟ بسبب الهراء المزدوج.

يطلب منا صانعو فيلم Spider Man أن نتقبل نوعين من السحر في فيلم واحد. ففي هذا الجانب من المدينة، هنالك فتى تعرّض للدغة من عنكبوت مشع نوويًا منحته قوى خارقة تجمع بين الانصهار النووي وافراز الخيوط العنكبوتية. هذا أمرٌ حسن، سنصدق بذلك. ولكن بعد قليل وفي الطرف الآخر من المدينة، يحصل ويليلام دافو على نوع من القوى الخارقة من مصدرٍ مختلف تمامًا عندما يتعرض لحادث

في المختبر يحوله إلى العفريت الأخضر. أذن، فأنت تقول بوجود لدغة من عنكبوت مشع نوويًا وحادث كيمياوي؟! والمصدران يعطيان المصاب قوى خارقة؟ لقد تشوش تفكيري! لقد أُجهدت قدرتي على الاندهاش. إنهم يحطمون واقعية ذلك العالم الذي طلبوا مني قبل قليل أن أصدقه. كيف يتجرؤون على فعل ذلك؟ ومثل إنقاذ القطة!، فعندما أراهم ينتهكون قاعدة الهراء المزدوج فإني أشعر بالغيظ. فذلك عملٌ يفتقر إلى الإتقان ونتاج مخيلة إبداعية خرقاء. ولكن في عالم مجلات القصص المصوَّرة، فأنت معذور نوعًا ما.

ونجد الهراء المزدوج في فيلم ناجح آخر، فيلم لا يمكن التغاضي عنه لكونه مبنيا على القصص المصورة. ففي فيلم Signs للمخرج إم نايت شيامالان يُطلَب منا تصديق حكاية كائنات فضائية قد غزت كوكب الأرض. وإلى جانب المشهد النهائي المخيب للآمال حيث ينطلق كائن فضائي إلى عمق الفضاء بصحبة مضرب كرة البيسبول (وقد أصبحت عبارة «أضرب الكرة بقوة يا ميريل» من أفضل العبارات السيئة)، فالفيلم في الأساس حول الأزمة الإيمانية لدى ميل غيبسون.

وعبارة «أضرب الكرة بقوة يا ميريل» هي حكاية الكائن الفضائي ذي الذكاء الخارق والذي قطع سنوات ضوئية ليصل إلى الأرض في مركبة فضائية متقدمة جدًا لكي يعود بتذكار من لاعب كرة بيسبول في هذا الفيلم.

أليس كذلك؟!

ربما أقول إن الدليل على وجود كائنات ذكية خارج نظامنا الشمسي تنسخ كل النقاش حول الإيمان الديني، ألا تتفق معي؟ ولكن صانع الفيلم يطلب منا أن نوفق بين الفكرتين. ويصبح الأمر فوضى عارمة.

أغلب ظني أن شيامالان قد ابتدأ كتابة السيناريو بنوع واحد من السحر -الكائنات الفضائية والدوائر الغامضة المحروثة في الحقل- ومن ثم أدرك أننا قد شاهدنا مثل ذلك مسبقًا. وفي مسعًى لجعل فيلمه مختلفًا، حاول أن يجعله ذا مغزى. حسنًا. ولكنه بذلك جعله موحِلًا أيضًا. فما إن تصل الكائنات الفضائية حتى تصبح أزمة الإيمان لدى ميل غيبسون أمرًا مثيرًا للسخرية. هل تريد أن تشهد معجزة؟ فقط انظرْ من النافذة - الكائنات الفضائية قد هبطت على الأرض يا ميل!!!! فما يُطلب منا هو أن نُعمِل أذهاننا في مناظرة حول الإيمان ووجود الأقزام الخضر.

حسنًا، فهذان الموضوعان لا يتمازجان بصورة جيدة. لماذا؟ لأننا أمام نوعين مختلفين تمامًا من الخوارق. لذا، فإذا لم تكن قد صنعت فيلمًا ناجحًا بعد، أو لديك كتاب من القصص المصورة تعمل على اقتباسه للشاشة، لا تحاول استخدام الهراء المزدوج.

نوعٌ واحد فقط من السحر الخارق في كل فيلم.

تلك هي القاعدة.

- **تمديد الأنابيب**

قام بذلك فيلم Minority Report من بطولة توم كروز. وقام به أيضًا فيلم Along Came Polly من تمثيل بن ستيلر وجنيفر أنيستون. كلٌ من هذين الفيلمين أقدم على شيء يخاطر بتعريضه للفشل. وحالما أشير إلى ما يعيبهما، سترون أنهما ربما أقدما على شيء أكثر من المخاطرة. وفي رأيي، حقق هذان الفيلمان نجاحًا أقل مما يجب لأن صانعي الأفلام قد ذهبوا أطول مما يجب. فقد أغفلوا واحدًا من القوانين الثابتة لفيزياء الأفلام، القواعد التي نعيش بها نحن معشر كتاب السيناريو: لا يمكن للجمهور أن يحتمل ذلك القدر من «تمديد الأنابيب». ما هو تمديد الأنابيب؟ وما هي مخاطر تمديد الكثير منها؟

حسناً، دعنا نلقي نظرةً على فيلم Minority report، وهو فيلم كبير الميزانية يعتمد على عملٍ آخر للكاتب الراحل فيليب ك. ديك الذي أصبحت تركته الروائية بعد وفاته مصدرًا للعديد من أفلام الخيال العلمي الناجحة مثل Blade Runner وTotal Recall.

وفي فيلم Minority report، فالصنارة التي تمسك بانتباه المتلقين تحمل الطابع المميز الذي عرف به فيليب ك. ديك. ولكن إعداد فرضية الفيلم كان مطوطًا إلى درجة قتل القصة تقريبًا. فهو حكاية عن مكافحة الجريمة في المستقبل. ونرى بالضبط كيف يتم ذلك في المشهد الافتتاحي. فهناك جريمة قتل على وشك الحدوث. وبما أن توم كروز مسؤول عن فريق العمل الذي يراقب هذه الجرائم المستقبلية، فنحن نراه يقود فريق العمل ويوقف عملية القتل. وفي المشهد التالي،

نقفز إلى تفاصيل عن السياسة المتعلقة بكيفية عمل هذا الفريق، ونرى توم يخضع للمساءلة من قبل كولن فاريل. حتى أننا نلتقي بثلاثة من «مستشعري المستقبل» ممددين في حوض مياه ويتنبأُون بالجرائم القادمة. ونرى أيضًا أنه في حياته الشخصية، فقد توم طفله، ويعاني من إدمان المخدرات. كما نجتمع مع معلم توم (ماكس فون سيدو) الذي لا نثق به تمامًا. حسنًا. كل شيء حسنٌ وجيد. ولكن مع مضي الوقت الذي وضع فيه مؤلفو السيناريو الأنبوب المطلوب لإعداد هذه القصة، فقد نالني الإعياء وأصبحت مستنفَدا! الحكاية مثيرة للاهتمام، لكن ما الهدف؟ والى أين تتوجه؟

وبعد طول انتظار تبدأ القصة في التحرك عندما يتلقى توم آخر الأخبار المستقبلية. وانظر! فالمجرم المستقبلي هو البطل نفسه. ولعلمه بأن النبوءات لا تخطئ أبدًا، سيتعين عليه أن يكتشف كيف ولماذا ارتكب هذا الخطأ - وأن يمنع حدوث عملية القتل التي يُفترض أنه سيرتكبها. والساعة تبدأ في الدوران، وكذلك نحن. ولكن هناك مشكلة صغيرة وواحدة فقط: في اللحظة الذي يحدث فيها هذا الأمر، نكون قد شاهدنا أربعين دقيقة من الفيلم! استغرق الأمر أربعين دقيقة لإعداد هذه القصة وتوضيحها للجمهور. استغرق الأمر أربعين دقيقة للوصول إلى مهماز الحكاية، وهو: أن يكتشف المحقق أنه على وشك أن يرتكب جريمة.

قولوا معي الآن، زملائي الطلاب:

تلك أنابيب أكثر من اللازم!!

وفي Along Came Polly، نواجه المشكلة نفسها. فمن أجل أن يقع بن ستلر، الرجل المطلّق، والذي يكره المغامرات في حب الفتاة الطائشة جنيفر أنيستون، يتوجب على الكاتب أيضًا أن يمد الكثير من الأنابيب. فعلينا أن نرى البطل بن ستلر وهو يتزوج للمرة الأولى، ونتابعه في شهر العسل، ونراه يكتشف عروسته وهي بين ذراعي مدرب الغطس. ومن المؤكد انه فيلم مضحك. وسنتحمل الكثير عندما يتعلق الأمر بأي فيلم فيه بن ستيلر؛ فنحن نحبه! ولكن كاتب السيناريو والمخرج (نفس الرجل – جون هامبورغ الموهوب والمضحك) يجازف بتضييع اهتمامنا وهو يقضي من الوقت في تقديم الكثير من تفاصيل خلفية القصة ليوصلنا إلى السبب الذي جعلنا نأتي لمشاهدة هذا الفيلم: بن ستيلر يواعد جنيفر أنيستون.

وفي كلا الفيلمين، فإن تمديد كل هذه الأنابيب –وهو أمر ضروري لإعداد القصة– يحمل المجازفة بفقدان اهتمامنا كمشاهدين، ويقلل من عمق معايشتنا للفيلم. ولأن صانعي الفيلم اختاروا أن يقدموا قدرًا كبيرًا من التفاصيل الدرامية في مرحلة إعداد الفيلم، فقد فقدت الحكاية انسيابيتها وتدفقها.

ولكي أكون صادقا، فلدي تحسّس مفرط من مشكلة تمديد الأنابيب. وفي كثيرٍ من الحالات أتوقف عن كتابة القصة بسبب طول الأنبوب المطلوب لإعدادها. وفي فيلم Blank Check انتهيت بقدر من الأنابيب في المقدمة أكثر قليلاً مما ينبغي. فهناك الكثير من الشروحات «الضرورية» قبل الوصول إلى اللحظة التي يسير فيها بطلنا، بريستون،

إلى البنك وفي يده شيك بمليون دولار. وهناك الكثير من الدوران حول نفس المكان، والكثير من الأنابيب. ولم يكن ذلك خطأً قاتلا، ولكنه كاد أن يكون كذلك. فهناك حوالي نصف وقفة أكثر مما يجب في الفصل الأول، مما قد يفقد المتلقّين صبرهم، فكأني أسمعهم يصرخون: أدخل في الموضوع يا هذا!! وككاتب سيناريو، يجب أن تكون مدركًا للمجازفة بفقدان اهتمام المتلقي. والخلاصة هي أنه إذا وجدت نفسك محتاجًا لأكثر من خمس وعشرين صفحة لتقديم الإعداد، فأنت في ورطة. ونحن نسمي ذلك «تمديد الأنابيب»، ويسميه جمهور المتلقين «نريد استعادة ثمن تذاكرنا!».

- Black Vet أو الكثير من حلوى المرزبان

عند التعامل مع المفاهيم المبتكرة، فإن فرعًا من قاعدة الهراء المزدوج هي القاعدة التي أسمّيها Black Vet: البيطري/ الجندي الأسود.

فأنت أحيانًا تقع في غرام عناصر معينة من فكرة الفيلم وتتشبث بها. ولا يمكنك تركها. فتصبح مثل ليني في فيلم Of Mice and Men وتقوم بالضغط على ذلك الفأر الصغير حتى الموت. ولذا، عندما تجد نفسك في هذا الموقف، فعليك أن تتوقف، وستمكنك قاعدة الطبيب البيطري الأسود من التراجع عن تلك المفاهيم.

ما نقصد بـ Black Vet؟

ومن الأفضل إخبارك كيف جاء هذا المصطلح. ففي سبعينيات

القرن العشرين، كان الممثل الكوميدي والكاتب والمخرج ألبرت بروكس، يقدم مواقف هزلية في برنامج Saturday Night Live. وفي واحد من أفضل عروضه التي قرص فيها أنف قناة تلفزيون NBC، قام بروكس بمحاكاة ساخرة لإعلانٍ عن برامج جديدة «مفترضة» على قناة NBC.

وقدم لأحد هذه البرامج المفترضة وعنوانه Black Vet، محاكيًا أسلوب القناة المثير للسخرية: «NBC–كن معنا!» ومصحوبًا بمشهدٍ يظهر ممثلًا أسود البشرة يلعب دور الطبيب البيطري وهو يتراقص مع الحيوانات في عيادته. لكن روح الدعابة تزداد عندما يعلن الراوي عنوان المسلسل الزائف والسطر التعريفي الخاص به: «Black Vet: He is a veteran and a veterinarian!» في محاولة هزلية لتعزيز السطر التعريفي عبر الجناس اللغوي بين اختصار كلمتي «بيطري» و«جندي سابق» في اللغة الانجليزية. مزحة رائعة! ولكنها أيضًا قريبة جدًا من العروض الحقيقية على التلفزيون الحقيقي. فهناك الكثير مما يثير السخرية فيما يقوم به البعض في هوليوود من محاولات لحشر عشرة مكاييل من القرف في حقيبة تتسع لخمسة. وأنا شخصيًا لا أنسى هذه النكتة. ومع ذلك، ستفاجأ بمقدار تعلقنا كمبدعين ببنات أفكارنا من المفاهيم «العظيمة»، مثلنا في ذلك مثل من يتناول الكثير من حلوى المرزبان. فالقليل منه يأخذ بالفكرة إلى أبعد مدى بعيد. ولكن المزيد منه قد لا يعني الأفضل دائمًا.

ومن مسيرتي المهنية، فإن مثالي الشخصي المفضل في هذا الخصوص

يعود لفترة عملي مع شريكي الأول في الكتابة، اللماح وصاحب الروح الريادية هوارد بوركنز. كنا حينها من الكُتّاب الشباب والنشطين، ولدينا الكثير من الأفكار العظيمة – والكثير من الأفكار السيئة. ولكننا حققنا معًا الكثير من النجاحات المبكرة وحصلنا على بطاقات عضوية نقابة المؤلفين WGA، وكانت خطوة كبيرة إلى الأمام بالنسبة لنا. ولأننا كنا نعمل في التلفزيون، فقد أتينا بفكرة «رائعة» لمسلسل تلفزيوني. مسلسل تدور أحداثه في خمسينيات القرن العشرين، حول مغامرات محقق خاص مدرجٍ في القائمة السوداء. وأطلقنا على المسلسل عنوان Lefty. هل فهمت؟ فتلك الكلمة (يساري) تصف انتهائه السياسي، لكنه بدا عنوانًا جافًا ومستهلكًا في اشارته لفترة الخمسينيات (والمكارثية). حسنًا. لكننا أنا وهوارد قتلنا الفكرة عندما أصر هو على جعل بطلنا أعسر. ولم لا يكون ملاكمًا سابقًا؛ ملاكمًا سابقًا ويساريًا! وظللت أسأل: إذاً، فهو شيوعي، وملاكم سابق، وأعسر؟ وكان هوارد يعتقد أن ذلك أمرٌ رائع. حسنًا. .. فرأيي كان: «لنختر صفةً واحدةً فقط». وبالنسبة لـ هوارد، كان الأمر يتعلق بحلب الفكرة إلى آخرها. ولم أستطع استيعاب ذلك، رغم أنني عادةً أثق في بديهته بخصوص هذه الأشياء – فهو بارع عندما يتعلق الأمر بتصوّر المفاهيم المبتكرة وأكثر ذكاءً مني في عرض فكرتنا.

كان هناك الكثير من الحلوى المرزبانية.

كان ذلك مثل Black Vet.

لقد سقطنا ضحية التعلق بفكرة جيدة. ومن السهل أن يحدث

ذلك. هل يعجبك هذا؟ حسناً، ستحبه أكثر لو أضفت المزيد منه على الأكلة، أليس كذلك؟ حسنًا، لا ليس صحيحًا. وحتى يومنا هذا، كلما تحدثت مع صاحبي هوارد، يصر على أنه كان محقًا بخصوص Lefty. أما بالنسبة لي؟ فتلك صفّارة لا أسمعها. رغم كل شيء! ولكنها قاعدة مهمة للكتابة للشاشة وللإبداع عمومًا: البساطة أفضل. ومفهومٌ واحد في كل مرة، من فضلك. لا يمكنك هضم الكثير من المعلومات أو تكديسها فوق بعضها البعض لجعلها أفضل. وإذا قمت بذلك، ستصبح مشوشًا وفي حيرة من أمرك. وإذا حدث ذلك فتوقّفْ.

- احترس من تلك الكتلة الجليدية!

في كثير من الأحيان عندما يتعلق الأمر بالأشرار، سنراهم يظهرون أولًا في مكان بعيد عن بطلنا، ومن ثم يشرعون في «تضييق الخناق». وفي بعض الأحيان يقتربون ببطء شديد جدًا، ويشتد الخناق بشكل متكاسل، فتنتابك رغبةٌ في الصراخ إلى الشاشة:

احترس من تلك الكتلة الجليدية!

حسنًا، أنا أفعل ذلك على أية حال.

هذه هي الطريقة التي يأتي بها «الخطر» نحو بطلك: ببطء بالغ! بوصة واحدة في السنة. إلى درجة أنك لا تشعر بأي قدر من التهديد مما يفترض به أنه يكون خطرًا محدقًا. وإذا كنت تعتقد أن هذا لا يحدث للاعبين الكبار ولنا كلنا، فأنت مخطئ. الخطر البطيء يحدث لأفلام جيدة دائمًا.

قم فقط بالتحقق من بيرس بروسنان في فيلم Dante's Peak، وهو واحدٌ من عملين سينمائيين في عام 1997 تدور أحداثهما حول الانفجارات البركانية، في محاولة لتوظيف الاهتمام الكبير حينها بنشاط بركان سانت هيلين. وإليكم ما يدور في الفيلم: أترون ذلك البركان؟ سيثور في أي لحظة! هذا كل شيء! ولا شيء آخر. بركان على وشك أن يثور ولا أحد يصدق تكهنات العالم الوسيم (بيرس بروسنان)، لذلك فنحن نجلس هناك وننتظره لتثبت توقعاته صحتها (فقد شاهدنا المقاطع التشويقية). حسنًا، وبينما نحن ننتظر بفارغ الصبر حدوث أي شيء، يمكننا على الأقل النظر إلى بروسنان ونقول لأنفسنا: نعم، شون كونري كان أفضل.

وانظر أيضًا إلى داستن هوفمان في فيلم Outbreak. هنا لدينا فيلمٌ ممل حقًا! ففي الأساس، تتعلق المسألة بنوع خارق من فيروس الإيبولا يتفشى في الولايات المتحدة وبمحاولة هوفمان إيجاد مصل العلاج. لكن بينما نحن ننتظر، يتجه ذلك الفيروس ببطء، ببطء، ببطء نحونا. إنه فيلم من نوع «وحش في المنزل» بشكل أساسي. ولذا يتعين عليهم إنشاء «المنزل» وذلك من خلال عزل بلدة صغيرة وإدخالنا من خلال مشاهد التفاصيل الصغيرة، في حياة الأشخاص الذين يعيشون هناك، لكي يتولد لدينا اهتمام وقلق على سلامتهم. إلا أننا لا نلتقي بهم إلا في صفحة 75! لكن ما الخطأ في ذلك؟! يجب علينا أن نفعل شيئاً ونحن ننتظر ذلك «الديك الرومي» المكتنز وهو يتحمر، وننتظر داستن وهو يحاول الإمساك بقرد مصاب. وذلك الأمر، إذا أسعفتني الذاكرة، يحدث في حبكة القصة الفرعية «د» أو

«هـ» من الفيلم...يا للهول! كيف وصل أولئك الناس إلى ورطةٍ كهذه؟

ونرى مثل هذا الإطالة حتى في أفلام رعاة البقر. ففي فيلم Open Range، يقتل الأشرار صديق البطلين كيفن كوستنر وروبرت دوفال في حوالي الصفحة 20، حيث نرى كيفن وروبرت هناك على فرسيهما يتحدثان عن الأشرار وعن خطتهما للانتقام لصديقهما. نعم، بالتأكيد عليهما أن يفعلا ذلك. .. لمدة ساعة ونصف تقريبًا... وإذا ما تساءلت كيف تم استيطان الغرب الأمريكي، فعلى ما يبدو، تم ذلك ببطء شديد.

وانظرْ. حتى الأذكياء يعتقدون أن خطر الحمم البركانية التي ستزحف ببطء باتجاهنا، ربما بحلول يوم الخميس أو نحو ذلك، سيستحوذ على عواطفنا ويستثيرها. لكن انظر ما حصل! لم يحدث شيء من ذلك.

فالخطر يجب أن يكون ماثلًا ومباشرًا. والمخاطر يجب أن تكون حقيقية بالنسبة للأشخاص الذين نهتم لأمرهم. وما الذي يمكن أن يحدث لهم يجب إظهاره من البداية لكي نتعرف على عواقب التهديد الوشيك. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فأنت تنتهك قاعدة « احترس من تلك الكتلة الجليدية». وفي ما يلي قائمة بالأنهار الجليدية الأخرى التي تقترب ببطءٍ، أو إنها بعيدة جدًا، أو غير مهددة، أو باهتة:

- لعبة الحلزون المعدني الشريرة
- القواقع المسلحة بالبنادق الرشاشة

- رسالة نزع ملكية القادمة من سيبيريا
- جدة برجل واحدة ومصابة بهوس القتل
- قطيع من السلاحف الغاضبة
- سرب من الجراد

وحتى لو كان لديك عنوان جذاب، فلا تكتب أفلامًا تحتوي على هذا النوع من «الأشرار». حسنًا، ما لم يكن سرب الجراد معدَّلًا وراثيًا ويعيش على أكل لحوم البشر!!

عندها سنناقش الأمر.

• فريضة القوس

«فريضة القوس» هي قاعدة في كتابة السيناريو تنص على أنه: يجب أن تتغير كل شخصية في فيلمك في سياق الحكاية. والشخصيات الوحيدة التي لا تتغير هي شخصيات الأشرار. لكن البطل وأصدقاءه يتغيرون كثيرًا. وهذا أمر حقيقي.

وعلى الرغم من أنني أكره مصطلح «قوس» لأنه تم الإفراط في استخدامه من قبل مديري تطوير الأفلام ومؤلفي الكتب الإرشادية في مجال تأليف السيناريو، إلا أنني أحب ما يرمز إليه. فالقوس هو مصطلح يقصد به «التغيير الذي يحدث لأي شخصية من البداية، مرورًا بالمنتصف، وصولًا إلى نهاية رحلة تلك الشخصية» (مصطلح آخر من ورشات التطوير الذاتي). ولكن عندما يتم ذلك بشكل جيد، عندما نتمكن من رسم مسار النضج والتغيير الذي تمر به كل

شخصية في مسار الفيلم، فتلك قصيدة شعر في حد ذاتها. فما نقصده في الصميم هو: أن هذه الحكاية، هذه التجربة، هامة للغاية، وتحدث تغييرًا بالغًا في حياة كل المعنيين بالأمر، بما فيهم أنت أيها المتلقي، إذْ تؤثّر في كل شخص في فلكها. ومنذ الأزل، فكل القصص الجيدة تُظهِر النضج، وترصد التغييرات في جميع الشخصيات.

لماذا ذلك؟

لأنه إذا كانت قصتك تستحق أن تُحكى، فيجب أن تكون لها أهمية بالغة لدى كل المعنيين. ولذا يصبح من الضروري الاعتناء بصياغة تفاصيل الإعداد الأوّلي، والوفاء بوعود فرضية الفيلم لكل شخصية في الحكاية، وتعقب مسارها طوال الوقت. ولا أعرف السبب تمامًا، ولكنه دائمًا ما يتبادر إلى الذهن فيلم Pretty Woman كمثالٍ جيد، يمر فيه الجميع بقوس التحولات: ريتشارد جير، وجوليا روبرتس، ولورا سان جياكومو -وحتى شخصية المرشد هيكتور إليزوندو- كلهم تأثروا بمعايشة قصة الحب تلك، وتغيرت شخصياتهم بسببها. الجميع باستثناء الرجل الشرير، جايسون ألكسندر، الذي لم يتعلم شيئًا، البتة.

وهذا الفيلم هو واحد من مئات الأعمال السينمائية الناجحة، والمرسومة بعناية، والتي تنطبق عليها هذه القاعدة. فجميع الأفلام الجيدة تلتزم بذلك؛ الأفلام التي تتذكرها، والتي تجعلك تضحك وتبكي - الأفلام التي تريد أن تشاهدها مرةً ثانية.

تلميح، تلميح.

وبمعنى آخر، فالحكايات تدور حول التغيير. ومعيار نجاح الشخصيات من عدمه يتساوى وقدرتها على استيعاب التغيير. والأخيار هم أولئك الذين يقبلون التغيير عن طيب خاطر ويرون فيه قوةً إيجابية. في حين أن الأشرار هم أولئك الذين يرفضون التغيير، والذين سوف يتكوّمون جانبًا غارقين في رذائلهم، غير قادرين على الخروج من حال الخسّة التي تمثلها حياتهم. فالنجاح في الحياة هو أن تكون قادرًا على التحول. لذا، فالتغيير هو الركيزة، ليس فقط في الحكي القصصي، ولكن أيضًا في التعاليم الدينية المعروفة في العالم. والتغيير أمر جيد لأنه يمثل ولادةً جديدة، ووعدًا ببداية جديدة.

تلك هي فريضة القوس.

ألسنا جميعًا نود تصديق ذلك؟

ألا نريد جميعًا القفز في بحر الحياة بعد مشاهدتنا لفيلم جيد؟ ألا نريد أن نخرج من لحظات ضعفنا، ونجرب شيئًا جديدًا، وننفتح على الطاقة الشافية بعد معايشة فيلم يمر فيه الجميع بقوس التغيّر؟

نعم، نريد كل ذلك.

«الجميع يمر بقوس التحولات». هذا هو أحد الشعارات التي أكتبها على وريقة الملاحظات الصفراء وألصقها في أعلى حاسوبي الشخصي كل مرةٍ أبدأ بكتابة نص سينمائي. وقبل أن أجلس للكتابة، أدوّن ملاحظات حول مسار كل واحدة من الشخصيات في مرورها بقوس التغيير، وذلك بوضع مخطط لقصصهم كما هي في لوح الوقفات الدرامية، وتحديد محطات التغيّر لكل شخصية في الحكاية.

ويجب عليك أن تفعل الشيء نفسه.

وإذا ما بدا نصك السينمائي مفتقدًا للحيوية، وإذا انتابك الشعور بأن هناك أشياء لا تحدث في القصة، فقم باختبار سريع لفريضة القوس، ولاحظ ما إذا كنت بحاجة إلى المزيد لجعل الجميع يتغيّر وينمو ويتحول.

نقصد الجميع، ما عدا الشخص الشرير.

- **ابقِ الصحافة بعيدًا**

هنا هو المكان الذي يحق لي أن أتباهى فيه. كما يحلو لي! فانظرْ، لقد تعلمت هذا الدرس من ستيفن سبيلبرغ شخصيًا. نعم... فقد عملنا سويةً وكانت واحدةً من أكثر التجارب فائدةً في مسيرتي المهنية. وعندما نتكلم عن القواعد الثابتة في كتابة السيناريو، فهو الشخص الذي يفترض به تأليف هذا الكتاب. ويمكنني فقط إعادة صياغته.

بعبارة أخرى:

ابقِ على الصحافة بعيدًا، هي القاعدة التي تعلمتها من ستيفن سبيلبرغ، أثناء اشتغالنا على تطوير سيناريو بعنوان «العائلة النووية» كتبته بالشراكة مع «جيم هاغين»، واشترته منا شركة أمبلين. وفرضية هذا الفيلم هي: عائلة تقضي ليلة واحدة في مخيم في أرض مكب نووي سرّي لتستيقظ في اليوم التالي وقد أكتسب أفرادها قوىً خارقة. حكاية العائلة النووية هي من فئة أفلام كوميديا تحقيق الأمنيات. فكل فردٍ في العائلة لديه أمنية تحققها قدراته الفائقة: فيكتسب الأب،

وهو يعمل كمدير تنفيذي، القدرة على قراءة العقول، ومن ثم يقفز راكضًا متجاوزًا منافسه البغيض في رهانات العمل، في حين أن الأم، وهي ربة منزل، تحصل على قوة التحريك الذهني وتصبح أمًّا جبّارة تستطيع أن تحرك الأشياء بعقلها. أما ابنهما المراهق فيكتسب القدرة على الانطلاق بسرعة هائلة مثل شخصية فيلم The Flash، فيلمع نجمه ضمن فريق كرة القدم في مدرسته الثانوية، في حين أن ابنتهما اليافعة والمتعثرة دائمًا في دراستها، تكتسب عقلًا فائق القدرات وتصبح مهيأة لنيل أعلى درجة في الامتحانات المدرسية. إنه فيلم خيالي ممتع، وغنيٌ بالمؤثرات الخاصة - ولكنه يحمل رسالة، أيضًا. ففي النهاية، كل واحدٍ منهم يتخلّى عن قدراته الخارقة. فالنجاح الفردي ليس أكثر أهميةً من نجاحهم كأسرة.

ومع ذلك، وأثناء عملية التطوير، أردنا استكشاف كل الخيارات. وعندما اقترحت بسذاجة أنه ربما ينبغي أن نجعل هذه القوى الخارقة تُكتشف من قبل وسائل الإعلام، وأن نجعل الأسرة محاصرة من قبل مراسلي الشبكات الإخبارية، قال ستيفن سبيلبرغ لا، وأخبرنا لماذا.

ستلاحظ عدم وجود طواقم إخبارية في فيلم ET، وهو حكاية الكائن الفضائي الذي يأتي إلى الأرض وإلى حياة عائلة اعتيادية تقطن في شارع منعزل. بالتأكيد، لديك سبب جيد لإضافة طاقم الأخبار: «لقد أمسكوا بأحدها - كائن فضائي حقيقي وعلى قيد الحياة! وهو موجود هناك ليراه الجميع». ولكن عند إعادة الكتابة مع كاتبة السيناريو ميليسا

ماثيسون، اكتشف سبيلبيرغ أن دعوة الصحافة إلى الحكاية ينقص من واقعية الفرضية التي بُنيت عليها الحكاية. فبالمحافظة على السر بين أفراد العائلة، يعني المحافظة على السر بينهم وبيننا، نحن المتلقّين، يظل السحر حقيقيًا ومحسوسًا. ولو فكرت في الأمر، فجلب الصحافة في فيلم ET كان ليفسد الحكاية. ويخطر على البال مصطلح «كسر الجدار الرابع» (Breaking The Fourth Wall). وهي العبارة التي تعني انتهاك الخيط الرقيق أسفل مقدمة خشبة المسرح والذي يفصل المسرحية عن الجمهور. وجلْب الصحافة إلى قصتنا الصغيرة سيكون له الأثر نفسه.

وبالطبع، فذلك ما يميز سبيلبرغ وشاكلته عن بقيتنا بمن فيهم شيامالان وشاكلته. ابق الصحافة بعيدًا هي قاعدة لن تراها منتهكةً في أفلام شركة دريم ووركس، كما انتهكت في فيلم إم نايت شيامالان Signs (هذا الفيلم اللعين مرةً أخرى)، وأضَرَت به كما أعتقد.

يتحصن ميل غيبسون وعائلته في بيت مزرعتهم في بنسلفانيا، محاصرون من قبل الكائنات الفضائية. في البداية تظهر الدوائر المحفورة في حقول المحاصيل، ثم تصل الكائنات الفضائية وتحاول اقتحام منزل ميل (لماذا؟ لسنا متأكدين) على طراز فيلم Night of the Living Dead. وأثناء انتظارنا للهجوم، يرتدي ميل وعائلته قبعات من ورق الألمنيوم ويتفرجون على التلفزيون. وهناك يستمعون إلى الأخبار عن هبوط كائنات فضائية في أماكن متعددة من العالم. وهناك حتى صورة مخيفة لكائن فضائي يهجم على حفلة عيد ميلاد لأطفال في أمريكا الجنوبية.

وكل ذلك يلفت الانتباه. ولكن، ثم ماذا؟ ما علاقة ذلك بحكاية ميل وهو يحاول حماية عائلته من الكائنات الغريبة التي تحوم حول منزله؟ حتى لأظن أن الأخبار تقلّل من شدة مأزقهم. فلم يعودوا الوحيدين الذين يمرون بها. ومثلما ذكرنا بخصوص مثال سيناريو فيلم E.T. فإن جلب الصحافة يفضح «سرنا» الصغير. ويزيحني أنا، المتلقي، خارج الحكاية.

فالنقطة إذًا، هي أن تجلب الصحافة بحذر. فما لم تكن القصة تدور حول الصحافة، وما لم ينطوِ الفيلم على قضية عالمية شاملة لأحداثٍ وشخصياتٍ في جميع أنحاء العالم ومن المهم للجميع أن يعرفوا عن بعضهم البعض، فخذها نصيحةً مني... ومن ستيفن سبيلبرغ: ابقِ الصحافة بعيدًا.

• ملخّص

إذاً، فأنت تعرف الآن بعض الأساسيات، وإذا كنت مثلي، فأنت تريد معرفة المزيد، وتودّ ابتكار أساسيات أخرى في مسارك. تلك هي لحظات «وجدتها!» واكتشافات صغيرة يعيشها المرء بعد أن يكون قد تفرج على ملء شاحنة من الأفلام على مر السنين. وفجأة تدرك لماذا تتم الأمور، والسبب في وجود بعض المشاهد، مما يعطيك شعورًا بالألمعية. وفجأةً تصبح على معرفةٍ بحيل كتابة السيناريو ولديك خبرة في الواقع لفتح الجزء الخلفي من الساعة السويسرية، ورؤية كيف وضعت التروس بدقةٍ معًا. إذًا، هكذا يعمل هذا الشيء! ذلك ما يخالج تفكيرك فجأةً.

تشعر وكأنك تتعلم أسرار الساحر.

وبمجرد أن ترى هذه الحيل الصغيرة، ستراودك سريعًا الرغبة في تصميم ملصق الفيلم. هذا هو السبب في أن إنقاذ القطة!، والبابا في بركة السباحة، والطبيب البيطري الأسود، والإبقاء على الصحافة بعيدًا هي وصايا لا تنسى -بالنسبة لي على أية حال- ويجب أن تكون كذلك. نعم، إنها متعة المصطلحات المهنية الرائعة. وهي أيضًا طريقةٌ لأن تظلّ متذكّرًا ما تعلمته. وعندما تجد نفسك منجرفًا في اتجاه خاطئ، أو تحاول القفز على قاعدة تود أن تخرقها، فإن هذه الدروس الصغيرة والبليغة تقدم لك تقييماً فورياً لإيجابيات وسلبيات الالتزام بهذه القواعد أو كسرها. وكم من المرات أمسكت بنفسي واقعًا في هذه الأخطاء أثناء تطوير وكتابة السيناريو؟ حسنًا، مرات عديدة. ولكن الهدف من كل هذا هو تعلم الاختصارات لتوفير الوقت. فكتابة السيناريو تشبه حل اللغز مرارًا وتكرارًا. ويمكنك أن تصبح أسرع مع الممارسة. وكلما ازداد عدد القصص التي تمهدها، كلما ازداد عدد خطوط القطع التي يتوجب صياغتها في وقفات إلى أن تكتمل، وكلما ازداد عدد الأفلام التي تضع عليها ختمًا بعبارة THE END، كلما أصبحت أكثر كفاءةً في ذلك. وهذه الاختصارات ستظل ضروريةً للحفاظ على الوقت.

• تمارين

1. هل تتذكر بطل فيلم غير محبوب. هل قام صانعو الفيلم بأي شيء للتعامل مع ذلك؟ ما هي الحيل الجديدة التي يوفّرها تطبيق

«إنقاد القطة!» والتي يمكن استخدامها لجعل البطل محبوبًا، ولكن ليست الحيل المعتمدة على الهراء الزائف الذي نرفضه؟

2. ابحثْ عن أمثلة في أفلام أخرى تستخدم قاعدة البابا في بركة السباحة. هل يؤدي دفن التمهيد إلى الإضرار بفهمك لما يحدث في الحبكة أو العكس؟

3. قم بإصلاح فيلم Spider Man. لنفترض أنك لست مضطرًا إلى اتباع القصة كما هي في كتاب مارفيل المصور الذي كتبه ستان لي، ما هي التغييرات التي ستدخلها على في السيناريو لتتخلص من الهراء المزدوج.

4. بما أنك أعجبت بفيلم Signs للمخرج إم نايت شيامالان وتعتقد أنني فقدت عقلي لأني لم أعجب به، أرسل لي رسالة إلكترونية على العنوان الموجود في نهاية الفصل الأول وأشرح لي نص سيناريو فيلمه الآخر Unbreakable – وهو فيلم منافٍ للعقل ويجعل فيلم Signs يبدو مثل فيلم Battleship Potemkin. لكن تذكّرْ، لقد كنت أعمل على تمتين حجتي طوال الوقت، ولما أزل أتذمّر لعدم استرجاعي الدولارات العشرة؛ قيمة تذكرة دخولي لمشاهدة الفيلم!

ما الخطأ في هذا الفيلم؟

لقد أكملتَ نصَّك السينمائي!

تهانينا!

لقد اتّبعت نصائحي، وقمت بكل الاستعدادات، وحافظت على مسارك مثل المحترفين، وفي الأخير كتبت كلمة «النهاية».

وبغض النظرّ عمّا إذا كنت قد انتهيت بتسعين صفحة أو مائة وثلاثين صفحة، فقد أنجرت ما انطلقت لتحقيقه: لقد كتبت المسودّة الأولى لنص سينمائي.

كم أنت مدهش!

لذا، وقبل أن نذهب بعيدًا، دعنا نتنعم بلحظات المجد والنجاح.

فإنهاء نصٍّ سينمائي يصنع الفرق بينك وبين أكثر من نصف كتاب السيناريو الطموحين الذين يتكلمون فقط حول أفكارهم السينمائية. لقد ضاعفت من فرصك للنجاح بلا حدود بإنجازك هذا العمل، وبغض النظر عمّا إذا كان ذلك هو نصك الأول أو نصك العشرين،

فقد أضفت نيشانًا في معركتك التي لا تنتهي مع شياطينك الإبداعية. فأنت لم تكتب نصًّا سينمائيا فحسب، بل وانتقلت خطوةً إلى الأمام في تطوير مهاراتك. وكل نصّ تنجزه يزيد من مهارتك أيضًا.

وبالنسبة لي، فقد كتبت أو شاركت في كتابة حوالي خمسةٍ وسبعين نصًّا سينمائيًا، بما فيها من نصوص للشاشة الفضية. وعندما أقارن بين نصوصي الأولى وما أكتب في الوقت الحاضر، أرى تطورًا حقيقيًا في مهاراتي. وبإمكاني أن أتقدم أكثر في هذا المجال. وطالما حافظت على شعوري بأن النص القادم سيكون الأفضل، وأبقيت على حماسي في ما يخص هذه العملية، فأنا على يقين بأنني لن أفشل

ولكن لنرجع إليك، لقد أكملت ما بيدك! ورغم أنك فخور بما صنعت، فقد بدأت تراودك الشكوك المزعجة حول ما أبدعته يداك. فبعض الأجزاء من نصك لا تبدو نافعة، وأنت تعرف ذلك. وبعض الأجزاء الأخرى، ربما تكون أشبه بالحطام. ولكن بعد أن تركت نصك جانبًا لمدة أسبوع، وهو أمر أوصيك بعمله (ولفترة أطول إذا كنت قادرًا على تحمل ذلك)، فها أنت تعود إلى ذلك المولود الجديد البهي، وتقرأه من البداية إلى النهاية وتجد نفسك فجأة في حالةٍ من الصدمة.

إنه مقرف وفظيع!!!

فالشخصيات مسطحة، ولا شيء يحدث، أو إن الأحداث تمر ببطءٍ شديد إلى درجة أنك لا تصدّق أن بشرًا قد كتب ذلك لو لم يكن مختلًا عقليًا. ما الذي كنت تعتقده؟ إنك لم تنتهِ بعد! إنك لم تبتدئ في

واقع الأمر! والأسوأ من ذلك، وبما أنك تعرف الحقيقة الصادمة، وتدرك كم أنت خائب فيما تفعل، تنتابك رغبة في التوقف وعدم الاستمرار. لقد انتقلت من القمم العالية لجنون العظمة إلى أعماق كره الذات.

هل أنا على متن عربةٍ في لعبةٍ إفعوانية؟

حسنًا، لا داعي للخوف. فذلك يحدث دائمًا، ومازال أمامنا الكثير. ولكن قبل أن تقفز من يافطة هوليود، خذ نفسًا عميقًا. فهنالك طرق عديدة لتحسين هذا النص والرجوع إلى طريق العظمة خاصّتك.

وبإمكاني أن أشير إلى بعض البقع الصعبة وأعالجها.

والأمر ليس صعبًا في واقع الأمر.

كل ما عليك هو أن تكون صادقًا في تقييمك، وراغبًا في القيام باللازم لإصلاح كل المشاكل، لذا سألمّح إلى عددٍ من النقاط الإشكالية التي يواجهها الآخرون، قبل مجيئك إلى هنا، عسى أن يساعدك ذلك أثناء إعادتك لكتابة نص السيناريو.

- البطل المبادر

من العيوب الشائعة في الكثير من مسوّدات السيناريو ما نسميه بالبطل المتقاعس (Inactive Hero)، وهذا أمر قد يصعب أحيانًا الانتباه إليه، خاصةً إذا كنت قد قمت بما هو مطلوب في الجوانب الأخرى بصورة صحيحة. فقد بذلت جهدك لتضع الحبكة الرئيسية

للسيناريو، وكل وقفه من الوقفات تحرك الحكاية قدمًا. ولكنك بطريقةٍ أو أخرى نسيت أن تنفخ الحياة في الشخصية الرئيسية.

فبطلك يُجرجر من خلال القصة، ويظهر حيث يجب أن يظهر ولكن بلا سببٍ واضح، ويبدو مفتقرًا إلى الدافع، وأهدافه غامضه، والقوى المحفّزة التي ترشده في طريقه مفقودةٌ في أرض المعركة. ولك أن تتخيل لو أن محققًا في قصة جريمة غامضة تصرف على هذا النحو لكنّا سنسميه Johnny Entropy لأنه شخصٌ متكاسل، ويفتقر إلى الحافز، وليس بالإمكان دفعه لكي يكترث بالأمر. فهو يظهر في المشهد ويؤدي دوره بلا حماس، ولا يبحث عن الأدلة، وإنما ينتظر أن تُقدَّم إليه. وليس لديه أي هدف، فهو موجود ولكنه لا يعرف السبب وراء ذلك، وشعاره هو: «ما أهمية الأمر؟ فكلنا سنموت يومًا ما على أية حال».

هل هذا الوصف ينطبق على بطلك؟

إذا كان كذلك، فعليك إصلاح الأمر، لأننا إذا كنا نعرف شيئًا واحدًا فقط على وجه اليقين فهي الحقيقة القائلة بأن على البطل أن يكون مبادرًا. تلك هي القاعدة، وإذا لم يكن كذلك، فهو ليس بطلًا.

وهذه قائمة مراجعة لترى إذا ما كان بطلك بحاجة إلى قدر أكبر من الجاذبية:

1 - هل تم طرح هدف البطل بصورة واضحة في مرحلة التأسيس؟ هل إن ما يريده بطلك واضح لك وللمشاهدين؟ وإذا

لم يكن كذلك، أو أنك لا تعرف ما هي أهداف بطلك، فحاول أن تكتشفها، وتأكد أن يتم طرح الهدف بصورة واضحة من خلال الحوار، وأن يعاد ذكره من خلال الأحداث والحوار طوال القصة.

2 - هل إن الأدلة على الأحداث التالية تأتي إلى البطل أم إنه يبحث عنها بهمة ونشاط؟ إذا كان كل شيء يحدث بسهولة بالنسبة للبطل، فهناك خطأٌ ما. إذْ لا يجب أن يُعطى مقاليد قدره. بل عليه أن يجهد من أجلها في كل خطوة.

3 - هل بطلك إيجابي أم سلبي؟ إذا كان الأخير، فلديك مشكلة. فكل تصرف يقوم به البطل يجب أن ينبع من رغبته المتأجّجة، وحاجته المتأصّلة لتحقيق الهدف. وإذا كان مسترخيًا أكثر من اللازم، أو ربما سيصل إلى تلك الدرجة من الرغبة غدًا، فلديك هنا هاملت – وهذا أمر لا بأس به لو كنت شكسبير، ولكنه أمر سيء إذا كنت تكتب عن بطل من شاكلة Vin Diesel.

4 - هل إن الشخصيات الأخرى توجه البطل أم العكس؟ وهنا قاعدة ذهبية: البطل لا يوجّه أسئلة أبدًا! فهو يعرف والآخرون يتطلعون إليه بحثًا عن أجوبة، وليس العكس. وإذا رأيت الكثير من علامات الاستفهام في الحوار الخاص بالبطل، فهناك مشكلة. فالبطل يعرف كل شيء، ولا يوجه أسئلة أبدًا.

وفي أغلب الظن، إذا تأكّدَ أيٌّ مما سبق، فلديك بطل خامل، والنصوص السينمائية ببطل خامل تظل متروكة هناك مثل سمك السالمون. لذا فعليك معالجة الأمر! ادفعْ ببطلك من الخلف، واطلب

منه أن ينخرط في اللعبة، تعال هنا، أرنا بعضًا من الروح القيادية!
ذلك ما يفعله الأبطال.

- **شرح تفاصيل الحبكة**

من المشاكل الأخرى التي نقابلها في النصوص السينمائية المكتوبة بشكلٍ سيء تلك التي نسميها «شرح تفاصيل الحبكة». وهي دليل لا يتزحزح على فشل المؤلف. فالشخصيات تدخل إلى المشهد وتقول «حسنًا، أنتِ أختي، وأنتِ تعرفين ذلك!» أو «الآن ليس مثل تلك الأيام عندما كنت نجمًا في فريق نيويورك الرياضي قبل الحادث الذي تعرضت له». فمثل هذا العبارات هي جزءٌ من حوارٍ سيء! ومع هذا فأنا أتفهم تمامًا سبب وجوده هناك.

فلديك مهمة أن تشرح القصة الخلفية والحبكة، وليس هناك من طريقةٍ لقول ذلك. لذا، فأنت تلجأ إلى الشخصيات لتقول ذلك نيابة عنك. وهذا أمرٌ مزعج، وضمانةٌ بأن يرمي القارئ نصك السينمائي عبر الغرفة.

وما يجعل بدنك يقشعر هو أن الحوار ليس واقعيًا، فمن هو الذي يتحدث بهذه الطريقة؟ لقد نسيت أن الشخصيات في السيناريو ليسوا موجودين لخدمتك، وإنما يخدمون أنفسهم. يجب أن يدخلوا في كل مشهد صحبة أهدافهم الخاصة بهم ويقولون ما يخطر على بالهم، وليس ما يخطر على بالك أنت. ويجب أن تكشف عن هويتهم ورغباتهم، وآمالهم وأحلامهم، ومخاوفهم وذلك من خلال الطريقة

التي يتحدثون فيها وليس بالضرورة من خلال ما يقولونه من معلومات بالفعل. والحوار الجيد يخبرنا عما يحدث من خلال المعنى الضمني أو النص المبطن (Subtext) أكثر مما يخبرنا به نص الحوار على السطح. وجعل الشخصيات تشرح تفاصيل الحبكة أشبه بضرب المطرقة، وجرعة مبالغ فيها.

وإضافة إلى هذه القاعدة في كتابة الحوارات، أقول «أرني ولا تخبرني» إزاء الأخطاء الأكثر شيوعًا لدى الكتاب المبتدئين. فبإمكانك أن تقول الكثير عن علاقة تمر بصعوبات وذلك من خلال نظرة الزوج إلى امرأة جميلة عابرة بينما هو يتنزه صحبة زوجته في الشارع بطريقة أكثر فعالية من صفحات من الحوار حول فشل جلسات الاستشارات الزوجية خاصتهم. فالأفلام عبارة عن قصص تُحكى في صور ومشاهد. إذًا، لماذا تلجأ إلى الحكي عندما تستطيع أن ترينا ذلك في مشهد؟ إنه أكثر جدوى! وأنت على سبيل المثال تريد أن تتأكد من أن المشاهدين يعرفون عن الماضي الرياضي للبطل؟ إذًا، ضع صورًا لفريقه في منزله، واجعله يعرج قليلًا (بسبب الإصابة التي أنهت مساره الرياضي، ولكن فقط إذا كان ذلك يمت بصلة)، وادخله في الحوار عبر إحالات غير مباشرة. أتريدنا أن نعرف عن شجارٍ قد حصل بين اثنين؟ اجعلهم يتحدثون عن أي شيء ما عدا «ذلك الشجار». وإذا تم تناوله بطريقة صحيحة، سيعرف المشاهدون ذلك. فهم أكثر فطنةً واستبصارًا مما تعتقد.

وعبر اظهار الشيء بدلًا من الحديث عنه، فإنك تترك مساحةً

للشخصيات لتتألّق - بأن تكون فعّالة، وكلٌّ منها بجدول أعماله الخاص به، وليس جدول أعمالك أنت.

والواقع أن الأفلام تدور حول الوقائع بحيث أنه يتعيّن علينا أن نتعرّف إليها من خلال أفعالها أكثر من أقوالها. ومثل ما هو الأمر في الحياة، تتكشّف الشخصية من خلال ما تفعل وليس ما تقول. وفي الأفلام الجيدة لا تأتينا المعلومات والتفاصيل من خلال الحوارات، بل تظهر من خلال حيوية القصة وحركتها إلى الأمام. يجب أن تُنشر كل التفاصيل الرائعة للحبكة والقصة الخلفية بطريقة تلقائية، ومن الأفضل أن لا تقوم بذلك. وعليك أن توجه عنايتك إلى ما يحدث الآن أكثر مما حدث قبل أن تبدأ القصة. وعليه، إذا انتبهت لنفسك وأنت تتحدث عن تفاصيل الحبكة، فتوقّفْ. وإذا ما شعرت أنك تقول أكثر من اللازم: أرني، ولا تخبرني.

- اجعل الشخص السيء أكثر سوءًا!

وبالإضافة إلى قاعدة «البطل المبادر»، هنالك قاعدة أخرى تقول: اجعل الشخص الشرير أكثر سوءًا ما أمكنك ذلك. وفي أحيان كثيرة، سيقوم البطل بكل ما يتوجب عليه القيام به. سيكون مبادرًا، ويبحث عن العقبات ويتخطاها، ويقوم بأعمال مدهشة. ولكننا نظل غير معجبين به. فهو لا يلفت انتباه أحد! شخصٌ اعتيادي، ولا يعكس روح البطولة، وتافه إلى حدٍ كبير ونحن لا نريد ذلك على الشاشة، بل نريد أبطالًا مميزين.

واذا تكرر شعورك بذلك، فلربما لا تكون المشكلة في البطل بقدر

ما هي في شخصية البطل المضاد. وهنالك حل بسيط لذلك، فلربما يتوجب عليك جعل الشخص السيء أكثر سوءًا!

وهذه مشكلة شائعة في المسوّدة الأولى من السيناريو، وذلك لأننا نريد لبطلنا أن ينتصر بأي طريقة إلى حد أننا لا نريد أن نصعّب الأمر عليه كثيرًا. ولكنه ليس بمقدورنا أن نحمي البطل من الأخطار والتحديات. بل علينا أن نضع أمامه من المصاعب أكثر قليلًا مما يتحمّل. وعندما نجعل البطل المضاد أكثر سوءًا فإننا بصورة غير مباشرة نرفع من قدر البطل. وهذه واحده من القواعد الراسخة لفيزيائية الكتابة السينمائية.

لنأخذ جيمس بوند مثلًا، فليست المعدات ولا السيارات، ولا الصديقات الجميلات ما يجعل منه جاسوسًا خارق القدرات. ما يجعله «جيمس بوند» هم الأبطال المضادون مثل غولد فينغر، وبلوفيد، ومستر نو. وكم سيكون الأمر مملًا لو كان غريمه محاسبًا شريرًا يتلاعب بالحسابات في البنك المجاور. فأين يكمن التحدي في ذلك؟ ففجأة لن يكون هنالك مدعاة للأجهزة، والسيارة المميزة، والجاذبية، والوسامة. كل ما يستدعيه الأمر هو أن يقوم جيمس بوند ببحث سريع في الانترنت عن هذا الشخص وينهي مهمته قبل بدء ساعة المرح في الحانة المجاورة. وهو بحاجة لشخصٍ أكثر خطورة ليلعب معه، لتصبح بطولته أكثر وقْعًا. إنه بحاجة لبطل مضاد يماثله في القدرات.

وفي العديد من الأفلام السينمائية ذات السرد القصصي المحكم،

عادةً ما يكون البطل والبطل المضاد نصفين متضادين لشخصيةٍ واحدة، كل منهما يحاول التفوق على الآخر. ولهذا السبب يكونان على نفس القدر من القوة والإمكانيات. ولنراجع الأفلام التي تُظهِر البطل والبطل المضاد باعتبارهما نصفين لشخصية واحدة. لننظر إلى فيلم BATMAN (مايكل كيتون وجاك نيكولسون)، وفيلم Die Hard (بروس ويليس وآلان ريكمان)، وحتى فيلم Pretty woman (ريشارد غير وجيسون الكسندر). أليس البطل والخصم في كل من هذه الأفلام هما الجانبان المشرق والمظلم من نفس الشخصية؟ أليسَ هما صورتي الأشعة السينية الإيجابية والسلبية لنفس الروح؟ وكل واحدٍ يمتلك شيئًا هو مطمع الطرف الآخر - حتى لو كان هذا الشيء هو معرفة ماهية العلاقة التي تربطهما وتجعلهما على هذه الصورة.

والنقطة المهمة هي أن البطل والشخص الشرير يمثلان زوجًا يكمل بعضه الآخر. ويجب أن يكونا متساويين في المهارات والقوة، مع قدر بسيط من التفوق لصالح الشخص الشرير لكونه يعتزم الذهاب إلى أبعد ما يتطلب الأمر لكي ينتصر. وعلى كلٍّ، فقد تنازل الشرير، كما تعرّفه الحكاية، عن القيم العائلية التي نقدرها عاليًا. ولا يعني ذلك أن تجعله شخصًا لا يُقهر إطلاقًا - ولكن اجعله يمثل تحديًا يبدو عصيًا على القهر. فإذا لم يكن البطل والبطل المضاد على نفس القدر من القوة، فاجعلهما كذلك واعطِ أفضليةً بسيطة للبطل المضاد. وبتصعيد أسباب القوة والمنعة لدى البطل المضاد، سيصبح لازمًا على البطل أن يجترح مآثر أكبر لكي يحظى بأعجابنا.

- «دوّرها، دوّرها، دوّرها»

ذلك شعار آخر من الشعارات التي كتبتها على ورقة ملاحظات لاصقة قد بلاها الزمن. فقد وضعتها فوق مكتبي لأكثر من عشرين عامًا. وكانت النصيحة الأولى التي تلقيتها حول كتابة السيناريو. ولا أتذكر من هو الذي نصحني بذلك.

ولكن الناصح المجهول ما زال يرشدني حتى اليوم.

وأساس قاعدة «دوّرها، دوّرها، دوّرها» هو كالتالي: الحبكة لا تسير إلى الأمام فحسب، بل تلف وتدور وتشتد وتيرتها تدريجيًا، إنه الفرق بين السرعة الثابتة والسرعة المتزايدة. والقاعدة هي أنه ليس كافيًا للحبكة أن تسير قدمًا، بل يتوجب أن تتزايد سرعتها، وبطريقة أكثر تعقيدًا، وصولًا إلى الذروة.

وإذا كانت الأشياء تحدث في فيلمك ولكنها غير مثيرة للاهتمام، فكل ما لديك إذًا هي مطاردة. فهم يذهبون هنا، ثم يذهبون هناك، ولكن لا شيء فيها يخص المطاردة يستثير أي نشاط في ذهن المتلقي. فنحن نتفرج على اشياء تحدث، ولكن لا شيء مشوّقًا أو جذابًا.

وذلك أمر سيء، أليس كذلك؟

لنأخذ على سبيل المثال، عملًا صاخبًا ومكتظًا، مثل فيلم The Cat in The Hat، من بطولة مايك مايرز، فبغض النظر عن كونه واحدًا من أسوأ الأفلام التي صنعت في فئة أفلام الأطفال، فهو مثال رائع على الأفلام التي تجري فيها أحداثٌ كثيرة! طوال الوقت، عدد

لا يحصى من الأحداث... من دون أن يطرأ أي شيء يُذكر، وهو بمثابة الحلوى لدى النظر إليه ولكن بدون أحداث تسيّره إلى الأمام، مجرد مطاردة! بدون رهانات، يذهبون هنا وهناك، لكني لا أكترث ولا أدري لماذا أنا أشاهده، وهو يؤكد النقطة بأنه يمكن أن تكون هناك الكثير من الأحداث من دون أن تكون هنالك قصة، كل شيء يسير إلى الأمام ولكن ليس هناك تدوير للحبكة.

ويجب أن يكشف عن المزيد مع خطوةٍ في الحبكة: حول الشخصيات ومعاني هذه الأحداث. وللوصول إلى هذا الغرض، يتوجب على كاتب الحبكة أن يبيّن تأثيرات ذلك على الشخصيات. عليك أن تُظهِر العيوب، وتكشف عن الخيانات، والشكوك، والمخاوف التي يمر بها الأبطال وتهدد مسيرتهم. وعليك أن تكشف عن القوى الخفية، والموارد التي لم تستثمر، والدوافع المظلمة لدى الشخصيات الشريرة والتي لا يعرفها البطل. قم بإظهار الجوانب المتعددة لتلك الحبكة التي تدور وتلتف كالجوهرة، واسمح للضوء المنعكس عليها أن يبهر المشاهدين. ولا يمكن للجوهرة أن تتحرك فقط إلى الأمام على الشاشة، بل أن تدور، وتدور، وتدور لكي تدهشنا حقًا، وترينا جميع جوانبها، وتجعل الضوء يتراقص من على جوانبها المتعددة. أرنا بعضًا من تلك التفاصيل.

والأمر نفسه ينطبق فيما يخص سرعة إيقاع الحبكة. فمع ازدياد تضييق الخناق على البطل من قِبَل الأشرار، تحدث الأشياء بوتيرة أسرع. والخِناق الذي تشدده يد الخصم على البطل سينفجر في نهاية

الأمر، في ذروة الفصل الثالث جالبًا معه دفعة من الطاقة والعواطف. وإذا لم تشعر أن حبكتك تشتد وتيرتها وأنت تعبر وقفة نقطة المنصف وتبدأ في التوجه نحو النهاية، فغالبًا ما تكون لديك مشكلة.

وفكرة «دوّرها، دوّرها، دوّرها» تذكرنا بأن نسارع من وتيرة الحبكة ونكشف عن كل شيء بحيوية ونحن نحرك الحبكة إلى الأمام. وتخبرنا أيضًا بأن نجعل الحبكة أكثر ديناميكيةً وأقل خمولًا.

لذا، إذا كان نصك السينمائي يعطي إحساسًا بالجمود أو السطحية، حاول أن تنظر إليه من زواياه المختلفة، وحاول أن تزيد من تسارعه، وليس فقط أن تحركه إلى الأمام، بل اجعله يدور، ويدور، ويدور.

● عجلة الألوان العاطفية

إذا ما قيل إن الفيلم الرائع يشبه «الركوب في لعبة الافعوانية»، فالقصد هو أنك كواحدٍ من المشاهدين الذين يتفرجون على القصة وهي تتفتح، فإن عواطفك تُستنزف. فلقد ضحكت وبكيت، وشعرت بالإثارة والخوف، وشعرت بالندم، والغضب، والإحباط، والتوتر في لحظات الخطر. وفي نهاية المطاف، شهدت الانتصار الذي يحبس الأنفاس. وعندما تضاء الأنوار، تغادر صالة العرض وانت تشعر بأنه قد تم استنزافك بالكامل.

أف! أي فيلمٍ هذا!

وبغض النظر أكان فيلمًا كوميديًا أو دراميًا، فإن الاستحواذ على مشاعر المشاهدين وعواطفهم هو جوهر اللعبة. فصناعة تجربة

شعورية، واستخدام كل المشاعر، هو هدف اللعبة. فنحن نذهب إلى السينما ليس فقط من أجل الهروب من الواقع، بل من أجل أن نجرب حالة من الحلم تتم فيها إعادة تقديم الحياة والمشاعر المصاحبة لها في بيئة آمنة. ومثل الحلم الرائع، يجب أن نعايش لحظات الفيلم، وعلينا أن نركض في أماكننا جنبًا إلى جنب مع البطل ونحن نائمون، نمسك بوساداتنا في مشاهد الحب، ونختبئ تحت أغطيتنا في لحظات الذروة التي تحبس الأنفاس، لكي نستيقظ مستنفَدين ولكن في حالة من الشعور بالرضا والاكتمال.

وماذا لو لم يكن في فيلمك كل ذلك؟ وكان عبارةً عن لحظةٍ شعورية واحدة؟ كأن يكون فيلمًا كوميديًا ومضحكًا طوال الوقت، فما هي المشكلة؟ أو أن يكون فيلمًا دراميًا ومشحونًا بالتوتر من البداية إلى النهاية. ما الخطأ في ذلك؟

حسنًا، لننظر إلى اثنين من صناع الأفلام لم أكن أتوقع أني سأذكرهما في كتاب إرشادي حول تأليف السيناريو؛ أقصد الأخوين فاريللي. فهما يكتبان ويقومان بإخراج أعمالًا كوميدية مثل Some Thing About Mary وShallow Hal وStuck On You. وقد عرفا ببراعتهما في المشاهد الكوميدية الجريئة. ولو اعتقدتَ أنهما مضحكان وحسب، فأنت مخطئ. فهما يشتغلان على جانب المشاعر وتصاعدها في كل مشهد. وفي كل عمل، هنالك مشاهد تحوي على قدر كبير من مشاعر الخوف، والحنين الدفين، والشهوة، ونقاط الضعف الإنسانية. والتأثير الكبير لأعمالهما نابع من استخدامهما لعجلة

الألوان العاطفية، فالأمر ليس مجرد لحظة واحدة وطويلة من التسلية والضحك.

وبإمكانك القيام بالشيء ذاته.

فإذا كان نصك السينمائي بلونٍ واحدٍ على مستوى المشاعر، فارجع إليه وعد صياغته باستخدام كل الألوان، أين المشهد الذي يظهر الجانب الجسدي والحي. فأين المشهد الذي يظهر مشاعر الإحباط والخوف؟ وإذا لم تجد ذلك في نصك، فخذ أحد المشاهد المضحكة أو الدرامية ذات اللون الواحد، وأعد صياغتها بإضافة أحد الألوان المفقودة. ومن الطُّرُق المُثلَى للقيام بذلك، هو أن تحدد لونًا لكل واحدٍ من هذه المشاعر المفقودة، ومن ثم تضع علامةً بذلك اللون على بعض المشاهد لتغيير لونها العاطفي من لون إلى آخر، فتحولها من مشاهد مضحة أو درامية وحسب، إلى مشاهد فيها شيء من الجانب الحسي، أو شيء من مشاعر الغيرة، وبتنويع المشاعر التي تقدمها، ستتمكن من خلق تجربة أكثر متعةً بالنسبة للجميع. وإذا كنت لا تصدقني، أرجع وشاهد أيًا من أفلام الأخوين فاريللي.

- «كيف حالك؟ أنا بخير»

الحوارات الرتيبة آفةٌ تصيب حتى الأفلام الجيدة. ولكن نصك لن يتحول إلى عمل سينمائي إذا كان مجرد حس دعابة مملل وخاليا من الحياة. وعندما تجد نفس تقرأ الصفحة تلو الصفحة من الحوار الذي يملأ الفراغ وحسب، فأنت في ورطة.

أنت في حالة من الملل!

وهذا أمر سيء، بالتأكيد.

فمقاطع الحوار مثل «كيف حالك؟ أنا بخير» تبين لنا إلى أي مدى يمكن للحوار أن يكون مملًا ومضيعةً للوقت. والحوارات الرتيبة يمكن أن يقولها أي شخص، والاحتمال الأكبر، إذا كان نصك مليئًا بالعبارات التي تبدو واقعية ولكن مملة في نفس الوقت، فذلك لأنك لم تشتغل بها فيه الكفاية لإضفاء الحيوية على الشخصيات. وإذا كان الحوار مملًا فلا بد وأن تكون الشخصيات كذلك.

فالشخصيات الجذابة تتكلم بطريقة تختلف عن طريقتنا في الحديث، ولديها اسلوبها المميز في قول الأشياء، حتى الأشياء الأكثر اعتياديةً، بما يجعلها فوق ما هو اعتيادي. والحوار هو فرصتك للكشف عن الشخصية وإخبارنا عن طبيعة ذلك الشخص بقدر ما تخبرنا عما يقول. فطريقة الحديث هي صفة في حد ذاتها يمكن أن تخبرنا عن أسلوب ذلك الشخص وماضيه، وشياطينه الداخلية، ونظرته إلى الحياة.

وفي كل مرة تتحدث فيها الشخصية فتلك هي فرصة أمامك كي تُظهِر هذه الجوانب.

وإذا كنت تعتقد أن حوارك ليس مملًا، فجرب اختبارًا بسيطًا تعلمتُه من مايك شيدا. فبعد قراءته لأحد نصوصي الباكرة، أخبرني بأن شخصياتي كلها تتحدث بنفس الطريقة. وبطبيعة الحال فقد شعرت بالإهانة، ولكوني متعنّتا فلم أصدقه، وقلت لنفسي: ما الذي يعرفه؟

ثم شرح لي مايك طريقته في اختبار مدى فعالية الحوارات: «خذ صفحة من نصك السينمائي وغطِّ على اسماء المتحادثين، ثم أقرأ العبارات وهي تتناقل بين شخصٍ وآخر. هل تستطيع أن تميز من هو المتكلم من دون أن ترى اسمه؟ وقد دهشت عندما جربت ذلك، في مكتب مايك، فقد كان مصيبًا. لم استطع التمييز بين أي من شخصياتي. وفي تلك اللحظة أدركت أيضًا أنها جميعًا تتحدث بصوتي! وفي النصوص السينمائية الجيدة، سترى لكل شخصية طريقتها المميزة في الحديث والمختلفة حتى في قول أكثر الأشياء اعتياديةً، بما فيها الحوارات العابرة مثل «كيف حالك؟ أنا بخير».

وواحدة من أفضل تجاربي الشخصية في هذا المجال كانت نصًا باكرًا بعنوان «Big, Ugly Baby!»، وهو نص كوميدي عن كائن فضائي يتم استبداله في مستشفى الولادة. حيث أعطيت كل شخصية عيبًا أو ميزةً ما في طريقة كلامه، فأحدهم يتلعثم، والآخر يسيء استخدام الألفاظ ويقولها في غير مكانها، والثالث يتكلم بلهجة أهل ولاية أوكلاهوما ويستشهد كثيرًا بعبارات سارتر. أما والدا الكائن الفضائي فهما يتحدثان بصوتٍ عالٍ دائمًا! وإذا كان ليس من الضروري المبالغة في ذلك، فإن ذلك التمرين أظهرَ لي كيف يمكنني تقديم شخصياتٍ أكثر غنى وعمقًا، وأكثر متعة. وتعلمت أن إبراز خصوصية الشخصيات حتى أثناء قول العبارات العادية يكشف الكثير عنها ويجعل القراءة (والمشاهدة) أفضل بكثير.

• خذ خطوة إلى الخلف

لقد فرغت للتو من عشرة أشهر طوال من أعادة الكتابة. فقد عملنا أنا وشريكي شيلدون على نص سينمائي من فئة الجزة الذهبية، وقد أخذ الأمر منا سبع مسوّدات لنصل إلى مخطوطة جيدة. وأحد الأسباب لكل هذه المعاناة الطويلة هو ارتكابنا غلطةً أساسية. حيث لم نلتزم بالقاعدة التي تقول «خذ خطوة إلى الخلف». ولكي تعرف ذلك جيدًا، فذلك يحدث للجميع – حتى الكتاب المتمرسين.

وكما ذكرت في الفصل الرابع، فحكايتنا تدور حول فتىً يُطرد من المدرسة العسكرية ويعود إلى بيته ليكتشف أن أبويه قد انتقلا إلى مكانٍ جديد دون أن يخبراه. فيبدأ البطل رحلة طريق ويمر بالكثير من المغامرات الممتعة حيث يتفاعل مع الناس، ويقدم لهم المساعدة، لأنه فتى طيب يجعل الزهور تتفتح ويغير من حياة الناس الغرباء الذين يصادفهم في طريقة. وغلطتنا هي أننا خلقنا شخصية طيبة ومتفانية مع الآخرين ومثالية بما لا يترك لها مجالًا كي تتطور أكثر من ذلك. فقد مر بالتغييرات ولا من سبب واضح لرحلته على المستوى الداخلي. فهو نفس الشخصية من بداية الرحلة حتى نهايتها. وقد أخذ منا الأمر قدرًا لا ينتهي من إعادة الكتابة لإصلاح هذه المشكلة. وكل نسخة من المخطوطة كانت تأخذه نقطة إلى الخلف على المستوى العاطفي لكي يكون هنالك غاية ومعنى للرحلة. حسنًا، لنأخذه قليلًا إلى الوراء، حسنًا، لنأخذه إلى الخلف بأكثر ما نستطيع! وقد يبدو الأمر سهلًا، ولكننا في معمعة كل شيء، لم نكن قادرين على

معرفة الطريقة المناسبة لذلك. والأمر الذي لم نستطيع رؤيته بوضوح هو ضرورة أن نعود ببطلنا إلى أبعد نقطة ممكنة، لكي تصبح الحكاية عن نموه العاطفي أيضًا. ومثل هذه الهفوات تحدث دائمًا.

والكثير منا يعرف أين ينتهي المطاف بإبطالنا ولا يريد أن يعرضهم لمعاناة النمو والنضج، ولذا نجنّبهم الألم. وكما هو الحال بالنسبة لتربية الأطفال، لا يمكنك أن تفعل ذلك. فعلى هذه الشخصيات أن تنضج عبر المرور بالتجارب الصعبة والإخفاقات. وعلينا أن نتركهم يمرون بذلك، وكنا أنا وشيلدون قد تعلقنا ببطلنا إلى حدٍ كبير وأردنا له أن يخرج في النهاية متفائلًا وإيجابيًا ومميزًا – ولكننا لم نرد لحكاية كفاحه أن تكون بذلك التعقيد. وقد بدا الأمر وكأننا نضع الإجابات في نهاية النص من دون وضع الأسئلة. أردنا أن نصل إلى هناك وحسب. فلم نلاحظ أن المسير إلى هناك كان هو في حد ذاته الحكاية، وإظهار العقبات على طول الطريق يجعل المكافأة أكبر.

وأخذُ خطوةٍ إلى الوراء ينطبق على كل الشخصيات. ولكي نظهر كيف ينضج كل واحدٍ منها وتتغير من خلال مسار القصة، يتوجب عليك ان تأخذهم إلى نقطة البداية، ولا تنشغل بالنتيجة النهائية وتحرمنا من متعة التعرف على الطريقة التي وصلوا بها إلى هناك. فنحن نود رؤية ذلك بأعيننا، ونرى ذلك يحدث للجميع.

هذا مثال أخرٌ فقط على الطريقة التي يتوجب من خلالها أن نُرِي المشاهدين كل شيء: كل التغييرات، وكل مراحل النضج، وكل الأحداث في رحلة البطل، عبر إرجاعها إلى أبعد نقطة ممكنة، وعبر

سحب الوتر إلى أقصى نهاياته المرتعشة لتكون انطلاقة السهم في أوج قوتها. ومبدأ أخذ خطوةٍ للوراء يؤكد ذلك مره أخرى.

وإذا ما احسست أن حكايتك أو أي من شخصياتها لا تقدم لنا الانطلاقة بكاملها، والرحلة بكاملها، فخذ خطوة إلى الوراء وأظهِر ذلك كله لنا، فنحن نريد أن نرى ذلك.

- **عرج خفيف وعصابة على العين**

أحيانا يقدم النص السينمائي كل الأساسيات: البطل والشخص الشرير رائعان، والحبكة تتفتح وتتصاعد إيقاعها بعد نقطة المنتصف، والكل لديه حوارٌ سريعٌ ولاذع. كل شيءٍ رائع ما عدا معضلة صغيرة واحدة: فهناك على ما يبدو عدد كبير من الشخصيات الثانوية لدرجة أنه يصعب التمييز بينها. والقارئ سيخلط بين هذه الشخصية وتلك. والأمر مقلقٌ بالنسبة لك. أليس ذلك واضحًا؟

ما حدث هو أنك لم توفر لنا مشجبًا نعلّق عليه قبعاتنا لكلٍ واحدةٍ من الشخصيات في قصتنا. وإذا ما بررنا ذلك بالقول «حسنًا، ستتم معالجتها أثناء اختيار الممثلين!»، فدعني أقول لك كلمة واحدة: هه! فلن تستطيع تكوين تصوّر كافٍ لعملية اختيار الممثلين إذا لم تتمكن من رسم صور الشخصيات ذاتها. ولكن هنالك طرقة سهلة لمعالجة الأمر:

تأكد من أن كل شخصيةٍ لديها «عرج خفيف وعصابة على العين».

فعلى كل شخصية أن تمتلك طريقتها المميزة في التحدث، ولكن عليها أيضا أن تمتلك شيئا قابلا للتذكير، ويظل لاصقًا في ذاكرة القارئ. ويجب أن يحصل القارئ على قدرٍ كافٍ من التلميحات والاشارات البصرية، وأحيانًا وسائل تذكيرية بصرية متواصلة تجعله يتذكر الشخصية بسهولة. وقد تبدو فكرة «عرج خفيف وعصابة على العين» طريقة سخيفة للتفكير في كيفية إسباغ السمات المميزة على الشخصيات، لضمان أن تتذكرها، ولكنه أمر ناجح – إذا تذكرت أنك تقوم به.

وأحيانًا يأتيك الإدراك بحاجتك إلى شيء من هذا القبيل من خلال ملاحظات أحد القراء. ومثال ذلك ما حدث لنا أنا وشريكي شيلدون اثناء كتابتنا لنص سينمائي لم يُكتب له النجاح بعنوان «Really Mean Girls»، حيث كانت لدينا شخصية البطل الرئيسي المنجذب إلى البطلة الرئيسية ويتصرف باعتباره «المتحدث باسم الحقيقة» عندما يكون معها، واضعًا إياها على الطريق المستقيم ببوصلته الأخلاقية. وهو فتى مرِحٌ وأكثر نضجًا من عمره، من الصنف الذي سيكبر ليصبح شخصًا مؤتمَنًا ويبعث على الثقة. لكنه الآن «يتذاكي أكثر من اللازم ليفيده ذلك». ووجوده حيوي بالنسبة للحبكة الدرامية، ولكنه، نوعًا ما، لا يمكن تذكره على الصفحات.. وقد قرأ مدير أعمالنا آندي كوهين المسوّدة تلو الأخرى وظل متوقفًا عند شخصية الفتى. من يكون؟ نعم، فله دور مهم. ولكن هل يثير الانتباه؟ وقد حاولنا تعديل الحوارات وجعله أكثر مرحًا وذكاءً ولكننا ظللنا نحصل على نفس الملاحظة.

وأخيرًا جاء شيلدون بحلٍ مذهل. فعندما نقابل الفتى للمرة الأولى نصفه بأنه يرتدي قميصا أسود ويترك عنقفة شعر أسفل شفته. وبصورة رمزية كان ذلك مناسبًا ويظهر رغبته في أن يبدو عصريًا، وأكثر نضجًا من الداخل ولكن من دون أن يهتم بما يكفي بمظهره. وأعدنا السيناريو مرةً أخرى إلى آندي الذي اتصل بنا ليقول إنه لا يعرف ما الذي حدث تمامًا ولكن الشخصية برزت له حقًا. والفتى أصبح يتقافز من صفحة إلى أخرى ويعلق في الذهن. وقد قمنا بالقليل في واقع الأمر. فالفتى هو نفسه، ولكننا أعطيناه «عرجًا خفيفًا وعصابة على العين».

وكان ذلك ما صنع الفارق.

هل هذا أُسلوب زائفٌ أو خدعة؟ لا، ليس كذلك. ذلك هو من صميم كتابة السيناريو. تلك هي المهمة. لذا، فعندما تجد نفسك مع شخصية أو أكثر يصعب تمييزها عن بعضها البعض، وتضيع وسط زحام الشخصيات الأخرى، حاول أن تقول ما أقوله الآن، كل مرة:

أظن أن هذا الشخص بحاجةٍ إلى «عرج خفيف وعصابة على العين».

• هل الأمر غريزي؟

استخدمت كلمة « غريزي» خلال هذا الكتاب. وبالنسبة لي، فذلك هو حجر الأساس في كل من: عملية تأليف النص السينمائي، وكذلك عملية إصلاحه ما إن يكتمل. فسؤال «هل هو غريزي؟» هو

تساؤل أطرحه من بدء المشروع حتى نهايته. وجوهر اللعبة هو جعله أكثر غريزية. أن تسأل هل هو غريزي وهل سيتفهمه رجل الكهف هو أن تسأل إذا ما كنت تتواصل مع المتلقين على مستوى أولي. هل تتمفصل حبكتك الدرامية على دافع بدائي مثل : البقاء على قيد الحياة، لقمة العيش، الجنس، الدفاع عن الأحبّة، الخوف من الموت؟ ففي جذر كل هدفٍ لكل شخصية في الفيلم يجب أن يكون هنالك أمرٌ أساسي إلى حدٍ كبير، حتى لو ظهر من الخارج وكأنه شيءٌ آخر. وعندما تجعل ما يحرك الشخصيات دوافع أكثر بدائيةً، فإنك لا تقتصر على غرس كل المجريات في مبادئ تربطنا بصورة غريزية، بل إنك تيسّر لحكايتك قبولًا واسعًا في كل مكان في العالم.

فكّرْ في الأمر.

كل شخصٍ في الصين يفهم ما تعنيه قصة حب. وكل واحدٍ في أمريكا الجنوبية يتواصل مع JAWS وALIEN لأن «لا تجعل من نفسك فريسة» هي وصية بدائية وغريزية، حتى بدون حوارٍ نزق.

وهذه المقاربة تنطبق أيضا لتعديل الشخصيات الثانوية أو الحبكات الدرامية الجانبية في نصٍ متعثّر. هل هذه الشخصيات تسُوقها دوافعُ غريزية؟ وتلك طريقة أخرى لنقول: هل تتصرف هذه الشخصيات مثل ما يتصرف البشر الذين يمكن تمييزهم والتعرف إليهم؟ وفي جوهرهم يجب أن يكونوا كذلك. وإلا فإنك لا تتناول قضايا غريزية.

لنفترضْ أن لديك فكرة مترفة: سماسرة الأوراق المالية يتلاعبون

بأسواق الأسهم. أمرٌ جيد ومثير للاهتمام حقًا. ولكنه في صميم الأمر، وبغض النظر عن الحبكة، فإننا عندما نجعل رغبات كل شخصية أكثر بدائيةً، فإن الحبكة تنغرس في واقعٍ يستطيع كل منا فهمه. وفجأةً لا يعود الأمر حول السماسرة، بل حول بشر يحاولون البقاء.

وهنا بعض الدوافع الغريزية في خط القصة لبعض الأفلام الناجحة:

- الرغبة في إنقاذ العائلة – فيلم Die Hard
- الرغبة في حماية البيت – Home Alone
- الرغبة في الرفقة – Sleeping in Seattle
- الرغبة في الانتقام – Gladiator
- الرغبة في البقاء – Titanic

وكل واحد من هذه الأعمال يدور حول حاجة غريزية من الممكن رؤيتها باعتبارها حاجةً بيولوجية، وفرضا بدائيا. والرغبة في الفوز في القمار والرهانات هي في الواقع الأمر نفس الرغبة في الحصول على طعام أكثر، زوجات أكثر وإنجاب أطفال أكثر. وقدرة المرء على التكاثر ساعة يشاء. بمحض الإرادة. والرغبة في الانتقام هي في الواقع رغبة في هزيمة شخص يحمل صبغات جينية منافسة، ورغبة في إعلاء أمر الجينات خاصتك. والرغبة في العثور على أبوَي المرء أو أطفاله هي الرغبة في حماية جينات المرء والدفاع عنها والاستمرار في البقاء.

وربما تعتقد أن قصتك تدور حول أمر أكثر تطورًا وأرفع مستوى من ذلك، لكنه ليس كذلك. ففي جوهره يجب أن يكون حول أمرٍ له صدى لدى رجل الكهف.

فلنقل كلنا سويةً: عندما تكون غير واثقًا فاسأل: «هل هو غريزي؟».

• ملخص

لقد لاحظت الآن كيف يمكنك التحقق مرةً أخرى من عملك باستخدام قواعد بسيطة. وإذا كان نصك السينمائي يبدو سطحيًا ومملًا، أو إذا تلقيت ملاحظات من القراء الذين يشعرون بوجود خلل فيه ولكنهم غير قادرين على تحدد موضعه، فإليك سبعة مقاربات لإعمال الذهن ومساعدتك في العثور على نقطة الضعف وإصلاحها.

اسأل نفسك هذه الأسئلة، التي تمثل اختبار «هل هناك خلل في النص؟»:

1. هل يوجّه البطل مجريات الأحداث؟ هل هو مبادر في كل مرحلة من اللعبة ومدفوع برغبةٍ أو هدف؟

2. هل تقوم الشخصيات «بشرح الحبكة الدرامية»؟ هل إني أقول أشياء كما يقولها الروائي من خلال شخصياتي بدلا من تركها تُشاهد في أحداث نص السيناريو؟

3. هل إن الشرير سيءٌ بما فيه الكفاية؟ هل يقدِّم للبطل النوع المناسب من التحدي؟ هل ينتمي كلاهما إلى هذا الفيلم؟

4. هل تتحرك حبكتي بشكل أسرع وتزداد حدّتها بعد وقفة نقطة المنتصف؟ هو يتم كشف تفاصيل أكثر عن البطل والبطل المضاد ونحن نصل إلى نهاية الفصل الثالث؟

5. هل إن نص السيناريو عبارةٌ عن حالة واحدة لا تتغير عاطفيًا؟ هل كله مشاهد درامية؟ هل كله مشاهد كوميدية؟ هل كله حزن؟ هل كله إحباط؟ هل تشعر أنه يفتقر إلى فواصل عاطفية؟

6. هل حواري مسطح؟ بعد إجراء اختبار «الحوار السيء» يبدو أن كل الشخصيات تتحدث بنفس الطريقة؟ هل يمكنني أن إميز بين شخصية وأخرى من طريقة كلامها فقط؟

7. هل تتباين الشخصيات الثانوية عن بعضها البعض، وهل يسهل تمييزها عن طريق مظهرها في الصورة الذهنية لدى المتلقي؟ هل كل واحدة منها متفردة في طريقة الكلام، والشكل، والسلوك؟

8. هل تبدأ رحلة البطل في أبعد نقطة في الماضي بقدر الإمكان؟ هل نرى رحلة النمو العاطفي للبطل بكاملها في هذه القصة؟

9. هل الأمر غريزي؟ هل تعبر شخصياتي، في جوهرها، عن رغبات غريزية – الحب، البقاء، حماية الأسرة، الانتقام ؟

إذا كنت تواجه أي شكوك مزعجة بشأن أيٍّ مما سبق، فأنت تعرف الآن ماذا تفعل. لديك الأدوات للعودة إلى النص وإصلاحه. لكن هل ستفعل ذلك؟ هذا هو المحك. إليك نصيحة: عندما تكون في شك، فقم بذلك. الاحتمالات هي أنك إذا وجدت أنت، أو الدفعة الأولى

من القراء، مشاكل في سيناريو الفيلم، فإن الجميع سوف يفعلون ذلك أيضًا. لا تكن كسولًا! لا تقل «حسناً، لا أحد سيلاحظ» لأنهم سوف يلاحظون ذلك. من الأفضل أن تكون بارعاً الآن وأن تكون لديك الشجاعة لإصلاح أخطائك قبل أن يستقر نصك على مكتب ستيفن سبيلبرغ.

ستحصل فقط على لقطة واحدة هي الانطباع الأول. حاول أن تتخطّى علاقة الحب التي لديك مع نفسك وعملك (يعلم الله أنني كنت أحب عملي ألف مرة!!) وافعلْ ما يجب عمله. هذا هو ما يفصل المحترفين عن المتحلين – الصوت المزعج الذي يقول: «إنه سيء!» والصوت الناضج والمهني الذي يتجاوب بسرعة: «وأنا أعرف كيفية إصلاحه!».

● تمارين

1. راجعْ قائمة الأفلام خاصتك بالنوع السينمائي المفضل لديك، واختر أحد الأعمال التي يبدو ضعيفًا، واستخدم اختبار «هل هناك خلل في النص؟» لمعرفة ما إذا كان يمكنك تحسينه.

2. خذ واحدًا من أفلامك المفضلة من النوع الخاص بك وتفحص العلاقة بين البطل والشرير. وتخيل تحوير هذه العلاقة من جديد من خلال جعل الشخص السيئ أقل قوةً أو تميزًا. هل يؤدي هذا التغيير البسيط إلى جعل البطل أقل إثارة للاهتمام أيضًا؟

3. حاول «شرح الحبكة» في الحياة الحقيقية. حقًا. اذهبْ إلى

حفلة أو قابل مجموعة من الأصدقاء وقل: «أنا سعيد حقًا لأنني كاتب سيناريو وولدت في شيكاغو!» أو «يا إلهي، أنت صديقي منذ عشرين عامًا منذ أن التقينا في المدرسة الثانوية!» انظرْ لردِّ الفعل الذي ستتلقاه في هذا النوع من الحوار.

الإضاءة التدريجية الختامية

وهكذا فقد وصلنا إلى نهاية حديثنا عن كتابة السيناريو.

وقد تناولنا العديد من المواضيع ذات الأهمية. وأثناء كتابتي لهذا الكتاب واشتغالي على نصوص سينمائية خاصة بي والشكر لكم على ذلك، حدث الكثير هنا في هوليود.

- لاقَتْ الإصدارات الجديدة من سلاسل الأفلام التكميلية درجات متفاوتة من النجاح.

- لاقت العديد من الامتيازات مسبقة البيع رواجًا جيدًا، ولكن بعضها مات ميتةً بائسة.

- أثبتت استراتيجية الافتتاحات الواسعة خلال الاسبوع الأول من عرض الفيلم نجاحها في استرداد الجزء الأكبر من ميزانيات الأفلام، مما يعزّز استمرارية هذا الأسلوب.

- تفوّقت الأفلام العائلية في أدائها على كل الأنواع الأخرى من الأفلام، ذلك حقيقة بديهية تم استقبالها بالأصوات المدوية للجنادب

من لدن أولئك المداهنين ببذلاتهم الفخمة، (فمن الصعب أن تكون لك شعبية عالية في حفلات الكوكتيل إذا كنت تصنع أفلامًا عائلية – يا للقرف).

وباختصار، فإننا نمر بفترة ليست ممتعة وحسب، بل هي لحظة انتعاش في مجال صناعة السينما، ولحظة فورة البحث عن الذهب. وأهم الاشياء التي يجب أن تعرفها هي أننا في مجال عمل فيه ربحية عالية وأسباب عديدة للاستثمار في المواهب الجديدة. إذًا، فهناك أخبار جيدة وأخرى سيئة في ما يخص كتابة السيناريو الاستكشافي.

والأخبار السارة هي أن شركات الانتاج لديها الإمكانيات لتشتري نصك السينمائي، ويشير الأداء الضعيف لأفلام الامتيازات المباعة مسبقًا إلى أن هناك حاجه لك. فالآن، وأكثر من أي وقتٍ مضى، يتوجّب تقديم أفكار أصيلة وجديدة. لذا يصبح منطقيًا البحث عن النصوص الاستكشافية كالتي لديك.

والأخبار السيئة هي أنهم غالبًا ما ينسبون نجاحاتهم إلى جهودهم الذاتية: في التسويق بطريقة أكثر حنكة، وإدارة الحسابات بصورة أفضل، والتحكم بصورة أكبر في الآلية التي تتحول عبرها الأفكار إلى أعمال سينمائية. تلك هي طرقهم أيها السيدات والسادة! ويواصل ويواصل مديرو شركات التصوير صلواتهم كي تشرق الشمس، وفي كل فجر يفترضون أن صلواتهم هي السبب في طلوعها من جديد.

ولكنه يجب ألا يحبطك ذلك أو يثبّط من همّتك. وإذا ما تحصّلت على شيءٍ من هذا الكتاب، فهو أن النجاح في تسويق النص السينمائي

يعتمد كثيرًا على أن تفكر فيه باعتباره خطّةَ عمل أكثر من أي وقتٍ مضى. واذا كان لديك مقاربة ابداعية، فبإمكانك أيضا أن تسوّقها في هوليود. وإذا نجحت في ذلك، فأمامك مستقبلٌ مهنيٌ لامع، وسيتم الالتفاف إليك من خلال نصك السينمائي بسطره التعريفي الذى يعلق في الذهن وعنوانه المميز. وستضمن مستقبلك المهني إذا ما استطعت إصلاح نصك السينمائي وأي نصٍ آخر يعرض عليك. وإذا ما أجدت وتمرست في تأدية متطلبات المهمّة كما هي موضحة في هذا الكتاب، ستفوز في هذه اللعبة.

ولكننا نسبق أنفسنا هكذا.

وقد تسألني، كيف أدخل من الباب؟

• الطموح مقابل الصُدفة

قبل انتهاء الحصة الأولى من الدروس التي أقدّمها، عادةً ما أُواجه بذلك السؤال الملح في ذهن كل كاتب للسينما:

– كيف أحصل على وكيل أعمال؟

هل تصدقني إذا أجبتك بأن الامر يعتمد على الحظ تمامًا ؟ هل ستتهمني بالحماقة لو نصحتك بأن لا تقلق بخصوص هذا الأمر، وأنه سيحدث عندما يحدث؟ على الأرجح لا. ولكن ربما يكون ذلك بسبب شعوري براحة كبيرة وأنا أسوّق لنفسي بنفسي، فأنا شخصيًا أحب أن أسوّق لنصوصي بنفسي ولا أتردّد في الاتصال هاتفيًا في اليوم التالي (بمن يعطيني بطاقة العمل خاصته)، وأن استعمل الحيلة

مع أصدقائي لأدفعهم لتقديمي إلى الأشخاص الذين أعتقد بأنهم قد يرغبون في لقائي.

وأعتقد أنني أمتلك شيئًا لأقدمه للأخرين. فانا أحب مجال عملي هذا، وأحب أن ألتقي بالعاملين فيه. وكما أتصوّر، فإن أسوأ الأشياء التي يمكن أن تحدث هي أن أحدًا ما يقول لي «لا».

إذًا، سأذكر حكايتين عن الطريقة التي حصلت فيها على أول وكلاء أعمالٍ لي؛ واحدةً منها تُظهِر دور الطموح، والأخرى هي مثالٌ على دور الصدفة.

لقد التقيت بوكيل أعمالى الاول بفضل الجرأة المحضة. فقد قمت مع مجموعة من الأصدقاء بكتابة وإنتاج حلقة تلفزيونية تجريبية بعنوان The Blank Show، وهي محاكاة ساخرة لما كانت عليه حينها الظاهرة الجديدة للقنوات التلفزيونية المدفوعة (Cable TV)، وقد أنتجناها بميزانية محدودة. وما إن أنجزناها، حتى اكتشفنا أننا لا نعرف ما الذي علينا فعله بعد ذلك. فتطوّعت لتسويقها بنفسي، وأتيت إلى لوس أنجلوس، وسلّمتها إلى محطة تلفزيونية، وحصلت على وعدٍ ببثّها في تاريخٍ ووقتٍ محددين، ثم انهمكت لعدة أسابيع فيه تغطية الجانب الغربي من هوليود (والذي افترضت أن الحي الذي يقطن فيه العديد من المنتجين) بالملصقات التي تعلن عن وقتِ بثٍّ برنامجنا. وفي النهاية تم البث في مساء يوم الأحد. والشيء الأكيد الذي حصل في اليوم التالي؛ الاثنين صباحًا، أنني تلقّيت مكالمةً من الشريك الإنتاجي بد فريدمان المالك لسلسلة مسارح Improv للارتجال الفكاهي. فقد

أعجبته الحلقة، وسألني اذا كنت ورفاقي مهتمين بالحصول على وكيل أعمال؟ فرتبنا للاجتماع به في لوس أنجلس، حيث عرض علينا أن يدير أعمالنا على الفور. وهكذا، فالقليل من الحظ والإقدام لفتَ الأنظار إلينا. وحتى بعد أن تشتتت فرقتنا الكوميدية، ظللت على علاقة صداقة به حتى هذا اليوم.

هذا ما يفعله التدبير الجيد. لذا يتعيّن عليك أن تتدبّر الأمور دائمًا. ولكن إليك الحكاية التي قامت فيها الصُّدفة بدورٍ أفضل.

فوكيلة أعمالي الثانية والأكثر مهارة، التقيت بها في ظروف مرتبطة أكثر بعامل الصُّدفة. ففي إجازة من العمل كمساعد منتج في مسلسل كوميدي في قناة NBC، قرّرتُ الذهاب في زيارة إلى بيت أهلي في سانتا باربرا لقضاء عطلة نهاية الأسبوع، وتعرّفت صدفةً إلى فتاة وأُعجبت بها، وأصبحت في نهاية الأمر صديقتي ولكنها لم تكن وكيلة أعمال. إلا أن صديقتها الحميمة كانت تطمح لأن تصبح وكيله أعمال، وتكوّنت بيننا صداقة جيدة أيضًا. وعندما تمت ترقيتها إلى منصب وكيلة أعمال لدى وكالة الكتّاب والفنانين، كنتُ من أوائل الذين طلبَتْ منهم أن يصبحوا عملاء لديها. وقد أجبتها بالموافقة على الفور.

وهكذا أصبحت هيلاري واين وكيلة أعمالي. فقط لأني خرجت طلبًا للتسلية ذات ليلة.

وقد تكوّنت بيننا علاقة مهنية رائعة. وكانت أفضل من مثّلني من وكلاء الأعمال. ومهّدَت لي إبرام العديد من الاتفاقيات الرابحة،

وتفهّمت طريقة كتابتي وقدراتي على صياغة الأفكار، وأسّسَت القاعدة لنجاحي المهني بأكمله. وبالرغم من حداثة عهدها في مجال العمل، فقد امتلكت مهاراتٍ حقيقيةً ليس في البيع فقط، بل وفي موضعة المؤلف ونصوصه في المكان المناسب من سوق هوليود. فقد عرفت هيلاري كيف يُبنَى النجاح العملي وقامت ببناء سيرتي العملية من نقطة الصفر. وقد تزامنَت علاقتنا المهنية مع تلك اللحظة من تاريخ هوليود عندما كان النص الاستكشافي يحظَى بأعلى مكانة. كان ذلك الوقت الذي يجهد فيه مسؤولو الاستديوهات أنفسهم لاختطاف النصوص الجديدة من منافسيهم، وينخرطون في مزايدات لرفع السعر إلى فئة الملايين من الدولارات. وكانت ماهرة في الترتيب لهذا المنافسات المبنية على الضغائن بين المتبارين، وفي تأليب المديرين على بعضهم البعض، وهندسة الصفقات التي تصبح عناوين عريضة في الصفحة الأولى من مجلة فاريتي Variety.

وما وجدته في هيلاري هو أكثر من وكيلة أعمال، بل وشريكة ايضًا. وما جعل الأمور تتطور كما أبتغي هو كوننا نفكّر على الموجةِ نفسِها. كنا متعطّشين للنجاح، وبذلنا الكثير للاستجابة لمتطلبات السوق وطرح ما كنّا نعتقد أنه محل حاجةٍ وطَلَب. كنا نحاول قراءة المستقبل، وكنت أقدّم نتاجاتي وتقوم هي ببيعها وجنينا الكثير من النجاح المادي بذلك. وقد توفت عام 1998، وإلا لكنت أعمل معها حتى اليوم. وقد تغير المشهد كثيرًا. ولم تعد حُمّى السيناريو الاستكشافي كسابق عهدنا بها. ولكن هوليود لا تزال بحاجة إلى أفكار جيدة ومؤلفين جيدين. ومهما كانت الطريقة التي تستدلُّ فيها

على طريقك في هذه المتاهة، عليك أن تتحلّى بالمبادرة والجرأة، وأن تلتقي بوكيل أعمالك الذي يشبه هيلاري، لأنك لن تستطيع المضي إلى الأمام وحيدًا.

واذا ماكنت قد أخبرتك بحكاياتي، فالأمر مختلف عندما تسألني ما الذي سأفعله لو تعيّن علي أن أبدأ ثانيةً، أو أن أبحث عن وكيل أعمال جديد وأسوّق لنفسي بدءًا من نقطة الصفر مرةً أخرى. ولكنني محظوظ إذْ لا يزعجني أن أنهض من خلف جهاز الحاسوب خاصتي لألتقي أناسًا جدد. وليس كل واحد منكم لديه هذا الشعور، فنحن معشر الكتاب نميل إلى الانطوائية والعزلة، ولكن اذا أردت أن تبيع نصك السينمائي، فعليك أن تسوّق لنفسك أيضًا. وأقول ذلك بالمعنى الصحّي والإيجابي للكلمة. فليس هناك طريقة مبتذلة في البيع اذا كنت مهتمًا بالأمر بإخلاص. وإذا وجدت شركاء في هذه اللعبة، ستستطيع تقديم المساعدة لهم بقدر ما يقدّمون لك من مساعدة، لنصل إلى وضعٍ فيه منفعة متبادلة.

وذلك هو موقفي دائمًا، على أية حال.

أذًا، فلربما يمكنني غرْس بعض المرئيات الإيجابية في ذهنك، ومن ثم ترى نفسك تتّبع بعضها على الأقل. فكونك كاتبًا موهوبًا، تكتب أكثر النصوص إتقانًا، ليس الا جزءًا بسيطًا مما تحتاجه لكي تصل إلى وجهتك. سيتعيّن عليك أن تخرج من غرفة العمل خاصتك وتختلط بالأخرين. عليك أن ترتدي قميصًا نظيفًا وتلمّع حذائك وتبتسم.

• تمهيد الحقل

مثل أية قصة محبوكة بصورة جيدة ونهاية سعيدة (إنشاء الله)، يتوجب عليك أن تضع خطة عمل وتتبعها خطوةً بخطوة.

هذا ما تمتلك:

لديك نفسك أولًا؛ أنت الذي كتبت عددا من النصوص السينمائية، وحصلت على درجات متفاوتة من النجاح في تسويقها، ولديك شغفٌ شديد بالأفلام وصناع السينما.

ولديك نِتاجك -أفضل سيناريو أنجزته- وعددٌ من العروض لأفكارٍ سينمائية (حتى لو كانت لنصوص سينمائية كتبتها من قبل). وإذا كنت قد اتّبعت النصائح في الفصل الأول من هذا الكتاب، سيكون في حوزتك أسطرك الدعائية، وعناوين رائعة لنصوصك - أنت جاهز للانطلاق.

لديك ايضًا فكرةٌ ما حول ما تحتاجه في الخطوة التالية: وكيل أعمال يساعدك على بيع هذه المشاريع، ومنتجون يقومون بشرائها أو يدخلون معك في شراكة لإعدادها وبيعها، وتحويلها إلى أعمال سينمائية.

وإذا لم تكن لديك قائمة بهؤلاء الناس، فابدأ بإعدادها:

اذهبْ إلى شبكة الإنترنت وتصفّحْ دليلَ هوليود الابداعي (www.hcdonline.com)، وإذا كنت في مزاجٍ للتخلص من 50 دولارًا فاشترِ نسخةً من ذلك الدليل. طالعه جيدًا وتعرّف إليه، وابدأْ بصفحات

شركات الإنتاج، وأسماء المؤلفين الآخرين، والمنتجين القائمين على مشاريع من نفس النوع الفيلمي الذي تشتغل عليه.

- وكذلك احصلْ على نسخة من دليل وكلاء المواهب وابدأْ بقائمة مشابهة تتضمّن أسماء الوكالات الكبيرة والصغيرة، التي تهتمّ بنفس نوع الأفلام التي تشتغلها.

والآن يتوجّب عليك أن تكون ذكيًا تمامًا.

• اللقاء الأول الذي يلتهم الروح

بإمكانك التواصل مع أيٍّ من الناس عبر رسالة، وبإمكانك أن تنصب خيمةً أمام بيوت ضحاياك وتلاحقهم، وبإمكانك إنتاج حلقةٍ تجريبيةٍ من مسلسل، ومن ثم عرضها في محطة تلفزيون عامة بانتظار أن يرن جرس الهاتف. ولكن مهما كانت طريقتك، عليك أن تقدم نفسك ونتاجك للآخرين على مهلٍ وبثقة أكيدة. وبرأيي، يكمن السر في أن تقدم نفسك أولاً. واجعلْ الأمر ذا منحًى شخصي، لتسمح لهم بلقائك والتعرّف إليك. وتلك هي أفضل الأساليب لتقديم عملك. ودائماً ما كانت وكيله أعمالي النابغة هيلاري تكرر عبارتها التي يتوجب أن تُحفَر على لوحٍ في رواق المشاهير: «كلُّ اتّفاقِ بيعٍ وراءَهُ حكاية! الحكاية هي أنت». ولكن كيف يمكنك أن تجعل الحكاية في متناوَل الأشخاص الذين في قائمتك؟ حسناً:

- اللقاء وجهاً لوجه أفضل من المكالمة الهاتفية.

- المكالمة الهاتفية أفضل من رسالة بعرضٍ اقتراحي.

- رسالة بعرضٍ اقتراحي أفضل من بريد الكتروني.
- رسالة في البريد الكتروني (من شخص غريب) هي اللحظة التي أضغط فيها على زر الحذف delete في الحاسوب خاصّتي – إلا اذا كان لدي علمٌ مسبق بها، أو كانت رسالة من زميل تربطني به علاقة عمل في تلك اللحظة.

والمدخل لكل هذا هو أن لا تركز على أهدافك المباشرة بل على الطويلة المدى منها. بالتأكيد، فأنت بحاجة إلى وكيل أعمال، على الفور! ولكنك أيضاً بحاجةٍ لأن تبني سمعتك المهنية. واذا ما حالفك الحظ لكي يكون لك مسار مهني ناجح، فستلتقي بهؤلاء الناس مراراً وتكراراً لأعوام قادمة. لذا، فحاول أن لا تحرق أي جسور، أو على الأقل لا تحرقها بالكامل. كن لطيفاً، ومراعياً لمشاعر الأخرين، وخدوماً ومتفائلاً.

ولكن استمرْ في قرْعِ الأبواب والتواجد بين الناس.

حاول أن تضع نفسك في موضع كل من تتحدث معه. ما الذي يبحثون عنه ؟ كيف يمكنك أن تخفّف عليهم من عبء التعامل معك؟ وما الذي سيتحصّلون عليه من التجاوب معك بما يجعل الالتقاء بك أمراً يستحقّ وقتَهم الثمين؟

ومن القواعد الذهبية أنه من الأسهل عليك الحصول على وكيل أعمال عندما تكون في خضم عقد اتفاقية عمل بحاجة لأن تستكمل إجراءاتها. وكذلك سيكون الأمر أسهل لأن تروّج لنفسك اذا كان

أحدهم قد اشترى شيئاً من نتاجاتك. لذا، فإني دائمًا ما أنصح بأن تنتهز الفرصة إذا ما حصلت على عرض من جهة معروفة لشراء حقوق عملك، ولو كان ذلك لقاء مبلغ زهيد من المال، إذا لم يأتك عرض من طرفٍ آخر. وليس بإمكاني المبالغة من قيمةِ أن تكون هناك أولًا. وحيازتك لمشاريع تحت الكتابة، بغضِّ النظر عن الأتعاب التي حصلت عليها مقدماً، يؤكد للأخرين أنك لست مصاباً بالطاعون. ويعطيك شيئاً ما لتتحدث حوله عندما تلتقي بأناسٍ جدد.

أذًا، فأنت الآن تعرف ما الذي تحاول تسويقه وتعرف من هم الذين تريد منهم شراءه. ولكن كيف تجعل عرضك مختلفًا؟ كيف يمكنك أن تلفت نظر أولئك الذين يتلقَّون عروضًا طوال الوقت؟ هل سيشحب لونك إذا ما قلت لك أن الأمر يتعلّق بلفت أنظار الأخرين مرةً بعد أخرى إلى أن يحدث شيئًا جديد؟

فذلك كل ما يتطلبه الأمر.

فقط استمرْ في محاولة جلْب الاهتمام، وأية خطوة هي قفزة هائلة إلى الأمام، وحتى لو لم تحصل على وكيل أعمال، أو تنجز صفقة بيع على الفور، فأنت تخطو خطوةً قُدُمًا كلَّ مره تكتب فيها رسالة بعرضٍ اقترحي، أو تجيب على مكالمه هاتفية، أو تلتقي بشخص على فنجان قهوة.

وهذه قائمة ببعض الدلائل على أنك تحرز تقدمًا في مجال تسويق نفسك:

– أحد الوكلاء أو المنتجين يخبرك أن مشروعك غير مناسب، ولكنه سيأخذك في الحسبان كمرشَّح للنصوص المستقبلية.

– أن تتحدث مع وكيل أعمال أو منتج يهمك عمله، فهذه علامة جيدة. وعلى نفس القدر من الأهمية أن تشعر بالتناغم معه كما يشعر بالتناغم معك. فقد تعرّفت إلى شخص ترغب في أن تتواصل معه مستقبلا، حتى لو كانت كلمته الآن هي «لا».

– لقد قلّصتَ قائمة مكونة من 50 تجاوبًا محتمَلًا إلى ثلاثة ربما، وهذه اللاءات السبع والأربعون يجب مراجعتها، فكل «لا» هي خطوه أقرب باتجاه «نعم»، وقد قمت بكل العمل. و«نعم» أصبحت أقرب من أيِّ وقتٍ مضى.

– لقد حصلت على إحالة من أحد المعارف. وكل شخص تواصلت معه لابد وأن تسأله في نقطةٍ ما من الحديث: «إذا ما كان هناك أحدٌ آخر بمقدورك تزكيته. وبإمكاني الاتصال به فيما يخص عملي؟» والإحالات بقيمة الذهب، وكل من أعرفهم يبهجه أن يسدي معروفًا مثل هذا.

● شبكة المعارف

عندما تستنفذ كل الطرق المؤدية إلى وكلاء الأعمال والمنتجين، أين يمكنك الذهاب والحصول على المساعدة؟ إن الأمر يتعلّق بمن تعرف، تبًا لذلك، إذًا كيف يمكنك التواصل؟ حسنًا، هذه الأشياء يمكنك القيام بها، حتى بدون وجود وكيل أعمال.

– مهرجانات الأفلام – لابد وأن هنالك مهرجان ما في مدينتك أو في مكان قريب بما يكفي لتحضر فعالياته. اذهبْ إلى هناك، وخذ بطاقات العمل من الآخرين، واعرض أفكارك السينمائية، واستمع للآخرين وهم يروّجون لأعمالهم. فكل شخص تلتقي به يعرف ثلاثين آخرين، وابقَ على اتصالٍ بهم بعد المهرجان واطلبْ إحالاتٍ منهم، واكتشف كيف يمكنك أن تردّ الجميل، واسألهم كيف يمكنك مساعدتهم في مشاريعهم.

– الدورات التدريبية – اذهب إلى حيث يذهب كتاب السيناريو الآخرون، ولكن اذهب إلى حيث يذهب المنتجون الطموحون، وبالقرب مني في جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلس UCLA، هناك ندوات للمنتجين في كل فصل دراسي، وما أروعه من مكان لكاتب سيناريو ليلتقي بالموجة التالية من المنتجين ذوي الاعتبار في المدينة، وربما تكون جامعتك المحلية تقدّم دورات تدريبية مشابهة.

– جماعات كتاب السيناريو – هناك الكثير منها على الشبكة العنكبوتية وكذلك في الكثير في المراكز الاجتماعية، وقد انتسبتُ إلى واحدةٍ من أفضلها، وهي ثلّة من المبدعين في مجالهم تُسمّى (thescreenplayers.net)، حيث يتشارك كتّاب السيناريو في مواردهم لمساعدة أنفسهم وبعضهم الآخر. وإذا ما شُكِّلتْ المجموعةُ بطريقة صحيحة، فسيكون بينكم من هو خبير في مجال الكوميديا، والأخر عرّاب في مجال أفلام الرعب، إلخ. وربما يتّضح أن أحدهم على معرفة بمنتج لا يستطيع مساعدته ولكنه يستطيع مساعدتك. وإذا لم تعرف

أية مجموعة، فابحث في الشبكة العنكبوتية أو شكّل مجموعتك من البداية.

– اصبحْ خبيرًا – أنت تعشق الأفلام إلى حدٍّ كبير. أذًا لماذا لا تبدأ بكتابة مراجعات نقدية للأفلام في الجريدة المحلية أو على الشبكة. فقد ابتدأ رود رولي مشواره المهني بهذه الطريقة، ومثله في ذلك فرانسوا تروفو. وفي أحد المراحل، أدرك أحدٌ ما أن هذين الشابين على معرفةٍ جيدةٍ بما يتحدثان به، وأعطاهما فرصةً لصناعة أفلامهما الخاصة بهما. وبدخولهما عالم النقاد، توفّرت لهما المنصة التي يُسمعان من خلالها. وعندما جاء الوقت لوضع الرهان مكان الكلام، كانا جاهزين بنصوصهما السينمائية ومشاريعهما.

– تعال إلى لوس أنجلوس – وإن أتيتَ لمدة أسبوع أو إلى الأبد، فمدينة لوس انجلوس هي المكان التي تدور فيه الأعمال. فإذًا، ما الذي تفعله في مدينة الواق واق؟ ولو تحيّن لي أن أبدا من جديد فسآتي إلى لوس انجلوس وأحصل على أية وظيفة كانت. ومن الأفضل أن تكون وظيفة قارئ نصوص سينمائية. وسأقرأ أكبر قدر من النصوص وأكوّن أكبر قدر من المعارف. وفي الوقت نفسه سأستمر في كتابة السيناريو الخاص بي كفعالية جانبية. ولو قدمت إلى لوس انجلوس لمدة أسبوع فقط، فسأجعل نفسي متوفّرًا لأكبر قدٍر من الاجتماعات مع المنتجين، والندوات المهنية التي تقيمها الجمعيات الاحترافية مثل (SAG, DGA, WGA)، وسأكون جاهزًا بسيرتي الذاتية وبطاقات العمل، ونماذج من نصوصي السينمائية، ومعالجاتي

للنصوص، وصورة شخصية لكي يتذكروا وجهي. ما الذي يمنعك من فعل ذلك؟

– أنت دوت كوم –رغم أنني لم أجرّب هذا الاتجاه– لحدّ الان على الأقل. ماذا لو ابتدأت موقعك الالكتروني لتتحدث عن نفسك ونشاطك المهني؟ ضع صورتك وسيرتك الذاتية، وقائمة بالنصوص التي لا تزال تحت الكتابة، ومعالجاتك، ومقالاتك، ونماذج من نصوصك، وكذلك تفاصيل عن صفقات في طور العقد، وإشارات إلى من تشتغل معهم (بعد أخذ الاذن منهم بطبيعة الحال). وسيكون أنت دوت كوم أمرًا رائعًا لأن تشير إليه وتضيفه إلى معلومات بطاقة الأعمال الخاصة بك: اذا أردت أن تعرف من أنا، اطّلعْ على الموقع الخاص بي.

- لا تجرّبْ هذه الأشياء في المنزل

إن معرفة ما الذي يجب فعله هي على نفس القدر من الأهمية كمعرفة ما الذي يجب تجنّبه. وهنا بعض الأشياء التي ينصح بها الآخرون، غير أني أعتبرها قليلة الفائدة. ولتتذكّرْ فإن المفتاح الرئيسي لتسويق عملك هو الالتقاء بالأخرين – وجهًا لوجه ما أمكن. لذا فإن هذه الأشياء تبدو لي وكأنها مجرد انشغالاتٍ بلا مردودٍ يُذكر.

– مسابقات كتابة السيناريو – وهنا سأُواجه بالكثير من الانتقادات، ولكن يتوجب عليّ أن اقولها: فأغلب ظني أن مسابقات كتابة السيناريو هي مضيعة عظيمة للوقت، وهي موضة بدأت في الظهور مؤخرًا والكثير من الكتاب يحيون ويموتون بناءً على نتائج

هذه المسابقات. فهم ينتظرون مكالمة هاتفية أو بريدًا إلكترونيًا ليروا إذا ما كانوا قد حصلوا على تقييم عالٍ. ولدي كلمة واحدة أقولها: توقّفْ عن ذلك. فهي لا تعني شيئًا بالنسبة لأي وكيل أعمال أو منتج في مجال العمل الحقيقي. بل وأعتبرها مجرد أصوات في غرفة الصدى. فهل سيقدّمون لك جائزة نقدية؟ بالطبع لا! فلم أشهد نصًا واحدًا من إحدى المسابقات وقد تم تحويله إلى فيلمٍ من بطولة توم كروز مثلًا. ونحن هنا بصدد إيصال نصك السينمائي إلى فيلمٍ من بطولة نجوم الشباك من أمثاله. فهل نحن متفقون على ذلك؟ حسنًا!

– وفي المقابل هنالك بعض المسابقات التي تجتذب لجانا من الخبراء من الذين احترفوا التأليف السينمائي وباعوا أعمالهم على اللاعبين الكبار في هذا المجال. وبإمكان هؤلاء المحترفين أن يقدموا فرصًا قيّمة في طرح الخبرات ومساعدتك على توسيع شبكة معارفك. ولذا، إذا كان لزامًا عليك أن تدخل في مسابقة، فلديك مهمة عليك القيام بها مسبقًا: اقرأْ المعلومات بتمعّن، واطرح الأسئلة، وابحث عن المسابقات النظامية، وتلك التي تستضيف محترفين من الطراز الأول، والذين سيكونون متوفرين في اللجان أو الندوات المقامة. واذا كانوا غير مشاركين في أدارة هذا المسابقات، فجدير بك أن لا تشترك أيضا.

- **نجاحات واخفاقات في أساليب التسويق**

سأكون مقصّرًا في تقديم نصائحي حول أساليب التسويق لنفسك ولنصك السينمائي إذا لم أقدم لك بعض الأمثلة من الاشياء التي جربتها –بنجاح أحيانًا وفشلٍ ذريع أحيانًا أخرى– في التسويق

لنصوصي. فخذها بما ترى فيها من فائدة، وجرّبْها على مسؤوليتك الشخصية.

وفي مجال «العروض المتميزة للأفكار السينمائية»، بإمكاني أن اخبرك بعض القصص الجيدة من تجربتي، بما فيها ذلك النجاح الذي حققناه أنا وشريكتي في الكتابة، المرِحة بصورة رائعة تريسي جاكسون، إلى درجة أن المنتج ديفيد بيرموت أرسلنا في رحلة إلى نيويورك في اليوم التالي لعرض فكرتنا على هاورد ستيرن. وستسمع الكثير عن هذه العروض المدهشة. فبعض المنتجين والكتاب يبدعون في ذلك أكثر من غيرهم فيها، ومن الممتع معرفة ذلك. وأحد أكثر من برعوا فيها هو ديفيد كيشنر المنتج لفيلمي Chucky, An American Tail. وقد أُشتهر ديفيد ببراعته في تنظيم اجتماعات لعرض الأفكار السينمائية في الاستديوهات الرئيسية وتقديم عروض مميزة. فأثناء تقديمه لواحدٍ من هذه العروض، طُرق الباب ودخلت بربارة بيلينغزلي، وهي الممثلة التي قامت بالدور الأصلي للسيدة كليفر، لتقدم الحليب والكعك للحاضرين. ولم يكن بحاجةٍ بعدها لأن يقدم عرضه في استديو آخر.

اتفقنا!

وفي عرضه لفكرة فيلم بيت ميدلر Hocus Pocus لشركة ديزني، جلب ديفيد حشدا من الممثلات يرتدين أزياء الساحرات في عرض غني بالمؤثرات الخاصة. ومع فراغه من ذلك، كان مديري ديزني قد استسلموا للسحر تمامًا.

اتفقنا!

وربما يكون ملك الأسطر التعريفية في الوقت الحاضر والذي يمتلك ثروةً من الابتكارات في مجال عرض الأفكار السينمائية، هو المنتج بوب كوسبرغ. حيث لا يمر شهر إلا وينجز اتفاقًا أو اثنين. وذلك أمر مدهش. فهو جاهزٌ دائمًا للعمل مع المؤلفين على أفكاره الخاصة وأفكارهم أيضًا، وبارعٌ في صياغة المفاهيم أكثر من أي شخص آخر في عالم السينما، وقادر على تمييز الأفكار الناجحة من الأفكار الفاشلة بسرعة البرق. وكل مرة يدخل اجتماعًا تكون لديه فكرةٌ جديدة يروّج لها.

اتفقنا!

وقد قمت أنا أيضًا بتقديم عروض متميزة. وأكثر ما أتذكّر منها عرضًا كان بمثابة فشل ذريع ومضحك. فقد كانت لدي أنا وشريكي هاورد بركنز فكرة لفيلم بعنوان B.M.O.C، يأخذ شخصية فيلم Tootsie إلى الجامعة. وقد تطوّع هوارد للبس زي امرأة بمكياج كامل، فقط ليوصل الفكرة. ورغم إجادته لذلك، فإننا لم نوفق في تسويق فكرتنا.

لم نتفق!

إلا أنّ هوارد دُعِيَ للتعاون مع ديزني.

وقد حالفني النجاح في التسويق باستخدام المؤثرات الخاصة، وذلك أثناء فورة مبيعات النصوص الاستكشافية في التسعينيات،

حين كان هناك، دائمًا، صخب كبير يحيط بأي نص جديد في الحارة. والأخبار بقرب اكتمال نص سينمائي جديد تبدأ في التناقل أيامًا وأسابيع قبل وصوله. ويجري تعقّب النصوص (Tracking) من قبل مديري التطوير، ومن رؤسائهم الذين يزمجرون طالبين إضافتهم إلى القائمة.

وفي هذه الأجواء، أصبحَ دارجًا أن تقدم عرضًا للأفكار السينمائية مصحوبًا بالمؤثرات الخاصة. ولغرض عرض فكرة لسيناريو بعنوان Ticking Man، أرسلنا إلى مديري التطوير في الاستديوهات ساعات رنانة بمنبهات تنطلق أصواتها في نفس التوقيت، وذلك قبل استلامهم النصَّ في مكاتبهم. وقد انطلقت المنبهات في أرجاء المدينة في لحظة وصول المراسلين بنسخ من السيناريو. ولنتحدث عن خلق حالة الترقب وما أتت به من ثمار.

ولدى إرسالنا نصّ Nuclear Family عام 1992، قمنا أنا وجيم هاغين بتجهيز حاوياتٍ مصممة بشكل فني كتب عليها عبارة «وحدة احتواء العائلة النووية» وضعنا داخل كل واحدةٍ منها نسخة من ذلك السيناريو الاستكشافي Nuclear Family لخلق مزاج الترقُّب. وصنعنا عشرين حاويةً من موادّ اشتريناها من متجرٍ لفائض خزين الجيش، وبعثنا بها إلى قائمة منتقاة من بين أفضل المنتجين.

وبعد التفاهم مع موظفي الأمن في كل استوديو بشأن هذه الإرسالية الغريبة -والتي تشبه القنابل إلى حدٍّ كبير ولم نود أن نسبب في إنذارات خاطئة- نسّقت وكيلتنا هيلاري الأمر مع سعاة

بريد ليقوموا في هبة واحدة من النشاط بإيصال النص في «وحدات الاحتواء» الخاصة إلى متلقّيها في أنحاء المدينة. ومع نهاية النهار، كان كل من جيفري كاتزنبرغ من ديزني وستيفن سبيلبرغ من أمبلين قد أتصلا بنا هاتفيًا ليقدما عروضًا لشراء السيناريو.

وبعدها بعامٍ تقريبًا، قمنا أنا وكولبي كار بتعبئة حقائب ظهرية صغيرة بمليون دولار من عملات لعب الأطفال وسلمناها إلى هيلاري لتستخدمها في إرسال النص السينمائي Blank Check؛ جوهر الحكاية داخل هدايا ثلاثية الأبعاد وأنيقة الصنع.

وكل واحدٍ من هذه العروض أثمر عن صفقة بقيمة مليون دولار. وترك أصداءه في العناوين العريضة لمجلة المنوعات Variety. ومن ناحيتنا، كنّا نتّبع هذه الأساليب لأننا كنّا متحمسين بخصوص نصنا السينمائي، ونود أن نضع القارئ في أجواء الفكرة السينمائية – مثلما تقوم حملة التسويق الناجحة بوضع المتلقّين في أنحاء البلاد في أجواء الترقّب لمشاهدة الأفلام الناجحة. والأمر البديهي أن أكثر من يتجاوبون مع عروض التسويق هم المسوّقون أنفسهم. وأنا مهووس بالحملات التسويقية المتميزة من أي نوع. ويشاركني في ذلك الهوس المدراء في هوليوود. فهم كالآخرين، يحبون العروض الجيدة ولكنهم أكثر تعبيرًا عن تقديرهم الجهود. وفوق ذلك، فلدينا الشجاعة لفعل ذلك!

وبطبيعة الحال، فإن هذا النوع من التسويق أصبح متقادمًا. ولم يعد أحدٌ يأتي بمثل هذه الحيل، ومن المستبعَد لها أن تعود. فكثير ممّا تم

شراؤه من هذه النصوص لم يتحول بالفعل إلى أعمال سينمائية، كما وقد تلاشت حُمّى النصوص الاستكشافية. فالاستديوهات في وقتنا هذا لا تفضّل أن تخرج الأمور عن السيطرة كثيرًا عندما يتعلق الأمر بتقديم عطاءات النصوص السينمائية. ولذا فهم لا يدخلون في حروب المزايدات كما كانوا يفعلون في الماضي. لكن الأمر كان ممتعًا حينها! ومن يدري ما الذي سيتم ابتكاره من أساليب تسويقية جديدة –عبر شبكة الانترنت ربما؟– للفت الانتباه إيصال نص السيناريو إلى مكانة متميزة. في نهاية الأمر، فنحن في مجال أعمال يُعجب دائمًا بالمؤثرات الخاصة، والمفاجآت، ومهارات تقديم العروض الفنية.

- هو كما هو

حسنًا. هذه كلمات أخيرة حول الموضوع بأكمله. وعيناي تغرورقان بالدموع وأنا أقترب من نهاية هذا الكتاب. فقد استمتعت بكتابته وأتمنى أن يكون، بطريقةٍ ما، مصدر فائدة بالنسبة لك. فقد كان لي الشرف أن أكون في هذا المجال من العمل منذ نعومة أظفاري. وقد مررت بمغامراتٍ رائعة، والكثير من اللحظات الملهمة، والتقيت بالعديد من الأشخاص المدهشين. لقد كانت رحلة عظيمة.

ولكني أيضًا وُوجهت بعدم الثقة بالنفس ولوم الذات. وستصطدم بالكثيرين في مجال العمل، وترغب في الاستسلام بين حينٍ وآخر. ولكن إذا كان الأمر يجري في دمك كما هو الحال معي، فإنك ستتعلم كيف تثابر وستتعلم من الإخفاقات بقدر ما تتعلم من النجاحات. واذا ما واصلت المحاولة وظللت مركّزًا انتباهك،

فبمقدورك نيل أية جائزة مهما علا شأنها. كلّ ما عليك هو أن تواصل السعي، وتتصرف بإيجابية، وتأمّل في أن يكون اليوم هو اليوم المشهود.

وقد اعتدنا أنا وكولبى كار عند إرسالنا النصوصَ إلى وكيلنا أو إلى المنتج، على ترديد هذه العبارة لكي نخفّف من قلقنا. فنحن على ثقة أننا وضعنا أفضل ما في وسعنا. ومع كولبى، كما هو الحال مع شركائي الاخرين في الكتابة، فنحن نعمل بمثابرة لكسب رزقنا، ونقسو على أنفسنا أكثر ربما مما يفعله بعض من ينتقدنا. وقبل أن نضع النص السينمائي في البريد، نقول لبعضنا البعض: «هو كما هو». وهذه العبارة تعني أن بعض المشاريع الفنية إذا اقترنت بالحاجة لتحقيق مردود مادي، فهي مرهونة بالمتطلبات التي يتوجب الوفاء بها. واذا أوفيت بها بصورة مقنعة، وقمت بعملك كما يجب، ودرست الأمر من جميع الزوايا، وأوفيت بحق كل المتطلبات بطريقةٍ إبداعية، فذلك هو كل ما بوسعك. لقد قدمت أفضل ما لديك.

وما بقي مرهون بالقدر.

هو كما هو.

ومجال الأعمال كما هو أيضا. واذا ما كنت أتمرّد عليه أحيانًا، أو أحاول شقّ طريقي بعناد. فلا مفر من المرور من خلاله. و«هم»، وأقصد هنا مديري الاستديوهات، يتخذون القرارات ويقومون بكل التصرفات التي تدفعنا نحن المبدعين إلى حافة الجنون. ومع هذا فهم في موقع المسؤولية. وبالتأكيد، فهم يعطون الأفضلية للبعض ويتجاهلون البعض الأخر، الأكثر موهبةً والأقل شهرةً. وهم أحيانًا

لا يقرأون النصوص بتمعّن، ويهتمّون بالعناوين العريضة وبالفرص التي تمثّلها أنت بالنسبة لهم أكثر من اهتمامهم بتطوّرك كفنان.

ولكن ذلك هو طابع مجال الأعمال هذا.

هو كما هو.

وعليك أن تجد لنفسك حياة ضمن «هو كما هو». في الموضع الذي تكون فيه مهاراتك كشخص ذي إصرارٍ وتصميم هي ما ينقذك ويحفظ لك اتزانك. واذا ما كنت دائمًا أعرض بسخرية لهذا الجانب من المهنة خلال هذا الكتاب، فإنما كوسيلة لأن أحفّز فيك روح التحدي، وأحثّك لأن تكون صاحب عزيمة وإصرار أكثر. ومهما فعلت فلا تتنازل عن ذلك. وقد يستحوذ المتنفّذون على أشياء كثيرة. فهم قادرون على شراء نصك السينمائي والاستغناء عنك في الوقت نفسه. وقادرون على إعادة كتابته بطريقة تجعله مرشّحًا للنسيان. ولكنهم ليسوا بقادرين على استلاب قدرتك على النهوض والرقص مرةً أخرى بطريقة أفَضل، وأكثر مهارةً من ذي قبل.

وفي كل الأحوال، عليك أن تجد المتعة في كل ما تكتبه، لأن ذلك يؤكد لك أنك في الطريق الصحيح. وعندما تكتب هاتين الكلمتين الرائعتين FADE IN «ظهور تدريجي» للمرة المائة، ستكون متحمسًا كما كنت في المرة الأولى.

مسرد

المصطلحات الدارجة في منطقة مفتاح الخط (310)، هوليود

- **Arc | قوس**

تعبير للإشارة إلى مُنحنى أو قوس التغيير الذي تمر به الشخصية ونحن نتبعها من البداية، مروراً بالمنتصف، وصولًا إلى نهاية نص السيناريو، وأكثر ما يترد هذا المصطلح في اجتماعات تطوير السيناريو: «ما هو قوس التغيير لدى البطل؟» و«هل تمر هذه الشخصيات بقدر كافٍ من منحنَى قوس التغيير؟» وعندها تقول لنفسك «ما هو منحنى قوس صبري لأن أواصل البقاء هنا والاستماع إلى مثل هذا؟».

- **At The End of The Day | في نهاية الأمر**

تلك عبارة يستخدمها الوكلاء كتمهيدٍ لإبلاغك بأخبار سيئة مثل: «يعجبنا نصك السينمائي وسيكون رائعاً لو تمثل فيه جوليا، ولكن في نهاية الأمر، هل لديها رغبة حقاً في تمثيل فيلمٍ غنائي تدور

أحداثه في العصور الوسطى؟». وستسمع هذه العبارة أيضًا إذا كنت على وشك أن تُستدعَى من قبل مدير الاستديو لإبلاغك أخبارا سيئة.

• Black Holes | ثقوب سوداء

هي تلك البقع في ورقة الوقفات أو مخطط الخطوات، أو الأماكن في اللوح والتي ليس لديك أدنى فكرة كيف يمكن تعبئتها بتفاصيل الحكاية. والتوقف أمام الثقوب السوداء يجعلك تتندّر كيف انتهيت إلى هذه المهنة في حين كان بمقدورك أن تدرس المحاماة، أو تلتحق بالجيش، ولكن لا، فقد أصررت على أن تفعل هذا.

• Block Comedy | كوميديا الحارة

فيلم عائلي بميزانية متواضعة، وطابع محلي، لا يعتمد على المؤثرات التقنية، ولا يتطلب إلا القليل من التنقلات في مواقع التصوير، بحيث يمكنك تصويره في الساحة الخلفية للأستوديو – كما هو الحال مع فيلم The Burbs، وأول ما سمعت هذا التعبير كان في ديزني أثناء مناقشتنا لنصٍ سينمائي كانوا قد ابتاعوه منا بعنوان Poker Night حيث تجري كل أحداثه في الحارة. حين قال المدير التنفيذي في ديزني: «نريد المزيد من هذه النوعية، أقصد كوميديا الحارة»، ولم كنت قد سمعت بهذا التعبير من قبل، وربما كان هو من جاء به، ولكني أحببته، والآن هو أيضاً من ضمن قائمة المصطلحات خاصتي.

• The Board | اللوح، لوح السبورة

لوح من الفلين، أو سبورة، أو دفتر ملاحظات به مخطط يقسّم النص السينمائي في طور العمل إلى أربعة أجزاء متساوية: الفصل الأول، النصف الأول من الفصل الثاني، النصف الثاني من الفصل الثاني، والفصل الثالث. وهو حيّز للتجريب، حيث تستخدم بطاقات الفهرسة، والدبابيس، والأقلام الملونة، إلخ، لتجريب أفضل الأفكار لديك لترى كيف تبدو ومن ثم تبدأ في غربلتها. وإذا أُستخدم بطريقة صحيحة، ستنتهي بأربعين مشهدًا متصلًا تشكّل في مجموعها الفيلم بأكمله، وكلها مرتبة بأناقة على اللوح في مكتبك أو غرفة العمل الخاصة بك.. إلى جانب الكثير من الجهد، والعرق، والدماء، والدموع.

• Breaking The Fourth Wall | كسر الجدار الرابع

هي إشارة داخل النص تجعل المتفرجين يدركون أنهم يشاهدون فيلماً، والجدار الرابع هو حائط تخيلي غير مرئي بين الجمهور وخشبة المسرح يسمح للمتفرجين بالتلصص على حياة الشخصيات في المسرحية. وتحطيمه يسمح للشخصيات أن تتبادل النظر مع المشاهدين، مما يقتلعك كمشاهد خارج الحكاية. وينجح هذا التكنيك أحيانًا كما هو الحال مع وودي آلن عندما يتحدث إلى الكاميرا في فيلم Annie Hall ولكنه في معظم الأحيان لا ينجح كما هو الوضع مع روبن ويليامز عندما يكسر يخرج عن الدور، (كما في فيلم Aladdin).

• Booster Rocket | صاروخ دافع

هنالك مواضع في النص السينمائي قد نرى فيها تطويلاً مملاً. وتأتي عادةً بعد الانعطافات الرئيسية في الفيلم، كالمشاهد التي تأتي بعد اقتحام الفصل الأول، وفي الأجزاء التي تبهتُ فيها حركة الأحداث عقب الفصل الثاني مثلاً. وهي اللحظات المناسبة لإضافة صاروخ دافع لكي يدفع بنا من خلال هذه المواضع. فحضور جون كاندي في فيلم Home Alone يعتبر مثالًا تقليديًا على ذلك. فالحكاية التي تدور حول الأم (كاثرين أوهارا التي تعود إلى طفلها في البيت) تبدأ في التباطؤ عند نهاية الفصل الثاني. لذا فظهور جون كاندي بصحبة فرقته الموسيقية، هو بالضبط ما أمر به طبيب السيناريو. ومثال آخر على صاروخ الدفع هو ظهور شخصية صانعة المانيكير في فيلم Legally Blonde التي تصل في اللحظة نشعر فيها بالإجهاد والإنهاك من تفاصيل الحكاية التي لا تنتهي للبطلة في كلية الحقوق، أي في وقفة السيناريو التي نطلق عليها اسم وقفة «اقتحام الفصل الثاني». وفي المثالين، تقوم هاتان الشخصيتان بدفع الاحداث عبر هذه المواضع التي قد تتميز بالبطء والتطويل.

• Call Backs | إعادات

هي التفاصيل، والمشاهد، والعادات الشخصية، واللقطات الرمزية التي يتم تقديمها في الفصل الأول ومن ثم يتم استعادتها لاحقاً في الفيلم. وعادة ما تقوم هذه الإعادات بتوضيح أهمية ودور المشهد السابق، وفي فيلم Back to The future فالنشرة التي كتبت

عليها صديقة مارتي مكفلاي كلمة «أحبك» تظهر لنا مرةً ثانية لتذكير مارتي ببرج الساعة وبالعاصفة الكهربائية التي حدثت عام 1955 ولكنه يحتاجها عام 1985 كي يشحن سيارته بالطاقة. وتلك إعادة جيدة، وهناك إعادات قد لا تكون مرتبطة بالحبكة القصصية، وإنما لتذكيرنا بمدى النضج لدى شخصية ما بالرجوع إلى الماضي لتبيان التغير أو لإعادة التأكيد على دعابةٍ ما عبر تذكيرنا بمصدرها.

• Credit Jumper | متسلق على حقوق التأليف

لقد قمت ببيع نصك السينمائي ومن ثم، وبعد إعادة صياغة عقدك معهم، تم الاستغناء عنك. وعندما يدخل الفيلم مرحلة الإنتاج تصلك مخطوطات بالنسخة المعدلة من السيناريو الخاص بك وفجأة تصاب بالانقباض.. فقد تم تحريف عملك!! وغالبًا بطرق غبية: لقد تم تغيير اسم البطل أو نوع السيارة التي يقودها. تهانينا لك! لقد غدوت ضحية لأحد المتسلقين على حقوق التأليف وهو شخص يصوّب سهامه نحو نصك السينمائي معتقداً أنه سيمتلكه بمجرد القيام بمثل هذه التغييرات السطحية. لذا فقد أوجدت لجنة فض منازعات حقوق التأليف ضمن نقابة الكتاب الأمريكيين (WGA) التي ستمنحك الأولوية لكونك مؤلف السيناريو الاستكشافي، فتكون لك حقوق أكبر من حقوق المتسلق على حقوق التأليف، ومن واجبك أن توضح الاسباب التي تجعل من ذلك النص ملكك تحديداً، (أليست هوليود مدينة رائعة؟)

• Exposition | التمهيد

أعطني الحقائق، يا سيدتي، فقط الحقائق ولكن بطريقة لا تدفعني إلى التثاؤب. لذا، فالتمهيد مثل أيٍ من التفاصيل المزعجة لحبكة القصة، أو مخططات السطو، أو خلفيات الحكاية كلها لا يمكن تقديمها بطريقة مباشرة، بل يجب أن تُروَى بطريقة ممتعة من قبل مؤلفي السيناريو الماهرين، ولغرض «دفن» هذا التمهيد يتطلب التعامل معه بأسلوب بعيد عن الملل، والمتمكنون في هذه المهنة يجعلون هذه التفاصيل المملة والمزعجة قابلةً لأن تستوعب بسهولة وكأنها ملعقة من قَطرِ السكر.

• First Reel | البكرة الأولى

في حقبة الأفلام الصامتة، كانت الأفلام تأتي في بكرات طول كل واحدةٍ من شرائطها عشر دقائق. لذا فنهاية البكرة الأولى تتزامن مع مرور 10 دقائق من الفيلم. ولننتقل بسرعة إلى الأمام، إلى جول سيلفر المنتج العبقري لأفلام مثل Die Hard، وMatrix، الذي اقترح، وهو محق في ذلك، أن يكون لديك مشهد فيه حدث عظيم أو هزة كبيرة في نهاية كل بكرة، والبكرة الأولى تعني الدقائق العشر الأولى من الفيلم، وأقترح أن يتم خلالها تقديم كل الشخصيات الرئيسية في حكاية الفيلم.

• Four Quadrant Picture | فيلم للفئات العمرية الأربع

ذلك هو كل شيء؛ «الجمل بما حمل» والجانب الأكثر أهمية فيما يخص الجمهور. وإذا كان لديك فيلم لكل الفئات العمرية فقد ربحت

اليانصيب، والأقسام الأربعة لدائرة المتلقين هي: الرجال لفئة عمر فوق الخامسة والعشرين، الرجال تحت الخامسة والعشرين، النساء فوق الخامسة والعشرين، والنساء تحت الخامسة والعشرين، وإذا تمكنت من صناعة فيلم يجتذاب المتلقين من كل هذه الفئات العمرية، فقد ضمنت لنفسك فيلماً ناجحًا تجاريًا. ولكن لماذا لا يكون كل فيلم مناسبًا لكل فئات المتلقين؟ الجواب هو أن كل فيلم يستهدف فئات مختلفة لأسباب متفاوتة. وفي الوقت الراهن، فإن أكثر الفئات المستهدفة هي فئة الرجال تحت سن الخامسة والعشرين، ومعظم الأعمال السينمائية موجهه لاستهدافهم لأنهم يذهبون إلى السينما برفقة صديقاتهم أو من غيرهن، وهم أكثر ميلاً إلى اصطحاب آخرين إلى الأفلام التي يرغبون مشاهدتها من أن يذهبوا مع الآخرين إلى أفلام أخرى. فهم يمثلون المؤشر المتقدم لـ «من يذهب إلى السينما»، وقد يتغير ذلك ولكنه يوضح اعتبارات اختيار الأفلام في قاعة السينما في عطلة نهاية الأسبوع. هل تشتكي أن لا أحد يضع فيلماً من أجلك؟ ذلك هو السبب. وبالنسبة لمؤلفي السيناريو الاستكشافي الذي يحاولون الوصول إلى صفقة بيع، فهذه معلومات لا تُقدَّر بثمن.

• Genre | النوع السينمائي

بعد أن نتخطى العناوين العريضة لفئات الأفلام كأن نقول: كوميديا أو دراما، فإن الأنواع السينمائية تتفرّع إلى فئات أكثر تحديداً فإذا كان الفيلم كوميدياً، فأي نوع من الكوميديا؟ هل هو فيلم عائلي، أو كوميديا عاطفية، أو محاكاة هزلية، أو كوميديا موجهة للناشئين؟

وإذا كان فيلماً درامياً، هل هو من نوع أفلام الحركة، أو فيلم عاطفي، أو فيلم رعب؟ وكل واحدةٍ من هذه الفئات «الفيلمية» تمثل نوعاً سينمائياً قائماً بذاته وله قواعده الخاصة، وتاريخه، وتوقعات محددة لدى جمهوره. وبالرغم من أن المزج بين الأنواع السينمائية أصبح أمراً دارجاً اليوم في أوساط هوليود بسبب ما تتميز به من الرؤية قصيرة المدى. مثل فيلم رون هاورد The Missing الذي هو عبارة عن مزيج من أفلام رعاة البقر في الغرب الأمريكي والأفلام ذات الطابع القوطي المرعب. وأنا أقترح أنا نقتصر على نوعٍ سينمائي واحد فقط في كل فيلم. وإذا زاد الأمر عن ذلك، فلن أكونَ قادراً على تصنيفه، أو معرفة لماذا يتوجب عليّ مشاهدته.

• High Concept | المفهوم الواضح

لا أحد يعرف بالتحديد كيف يشرح هذا المصطلح الثقيل، والذي يصعب تحديد ما المقصود به. ولكننا نعرف ما يعني: فعمل سينمائي مثل Die Hard يعتبر من أفلام المفهوم الواضح، بينما لا يعتبر فيلم مثل English Patient من هذه النوعية، وفيلم Miss Congeniality من أفلام المفهوم الواضح، في حين لا يعتبر فيلم Under The Tuscan Sun منها. وفي الغالب يمكنك تقسيم الأفلام إلى أفلام أمريكية (ذات المفهوم الواضح)، وأفلام أوربية (ذات المفهوم غير الواضح) مما يفسر أيضاً لماذا تحقق الأفلام الأمريكية نجاحات لا تحققها الأفلام الأوربية إلا في أوروبا. وأنصحك بكتابة الأفلام ذات المفهوم الواضح (المسهب، المفصل) قدر الإمكان في

المرة الأولى، وإذا عرفت مصدر هذا المصطلح فابعث لي برسالة الكترونية.. فحينها سأكون في أوروبا.

• The Hook | الخطّاف

نعني بالخطّاف خلاصة الفيلم، أكانت تلك المعروضة في الملصق أو ضمن السطر التعريفي، والتي تجذب بانتباهك وتجعلك راغباً في الذهاب ركضًا، وليس مشيًا، باتجاه صالة السينما. وعندما تتم الإشارة إليها في مجلة فارايتي، تجعلك تضرب برأسك قائلاً: «لماذا لم أفكر في ذلك؟» ومثل كعكة المادلين الطافحة بطاقة الذكريات لدى الروائي الفرنسي مارسيل بروست، يخطف ذهنك ويزهر فيه بالاحتمالات، ويجذبك إلى أن تطلب المزيد، ومن هنا جاء الاسم إنه صورة ذهنية مبسطة تعدك بالمتعة وتقدم لك نظرةً كافية على القصة لتتخيل احتمالاتها. والخطاف الجيد له أهمية كبيرة وله تأثير على كل من يسمع به، أكان وكيل أعمال، أو منتج أفلام، أو مدير أستديو، أو شخصاً يشتري تذكرة على باب صالة السينما. والخطاف الجيد يجيب على سؤال: ما هذا الفيلم؟

• Inactive Hero I | البطل المتقاعس

ما الذي يَظهَر وكأنه شريحه من سمك السلمون في الطبق؟ ومن الذي لا يمكن ازعاجه لكي ينهض من على مقعده لكي ينهض من على مقعده ليفتح الباب؟ البطل المتقاعس بالتأكيد. وبما أن التعريف الدقيق للبطل هو أن يكون شخصيةً مبادرة، والبطل المتقاعس لا

يمكن أن يكون شئيا جيدا. فالأبطال يسعَون ويجهدُون ويطلبون المستحيل، ولا يجلسون في انتظار التلفون ليرن. وعليه، إذا كان بطلك خاملاً، فقل له أن ينهض على قدميه.

- **In Play** | في الملعب

عندما نقول إن أحدهم في الملعب، فنحن نقصد أنه يتمتع بجاذبية عالية ومطلوبية فائقة، بحيث إن هوليود تتقافز فرحًا لدى انتشار أي خبر بأنه يبحث عن وكيل أعمال. وبالنسبة للممثلين الذين يرغبون بتغيير وكلائهم والمخرجين والمنتجين الذين يرغبون في التخلي عن الاستديوهات التي اشتغلوا فيها بحثا عن منزل جديد للعمل، فإن وصفهم بأنهم في الملعب يعني أن الكثير من الضجة والعقود والاهتمام ستتناقلها الأيدي. وإذا كنت مؤلف سيناريو فإن هذا المصطلح لا ينطبق عليك. وإذا كنت في الملعب فكل ما يعنى ذلك هو أنك متوفّر لأخذ أعمالٍ جديدة.

- **Logline or One-Line** | السطر التعريفي أو الموجز الإعلاني ذو السطر الواحد

السطر التعريفي هو عبارة مكونة من جملة أو جملتين تصف فيها فيلمك وتخبرنا عن ماهيته. ويجب أن يتضمن: وصفًا ما للبطل (نقصد صفة وموصوف)، ووصفًا للبطل المضاد أو الخصم، إضافة إلى الهدف الأساسي للبطل، ويجب أن يحتوي على مفارقةٍ ما، لكي يخطف انتباهنا ويتفتّح بالاحتمالات في أذهاننا. والسطر التعريفي

الإعلاني الجيد بمثابة العملة المتداولة في هوليوود، ويمكن الاتّجار به مثل العملة النقدية مع من يقدّرون أهميته.

- **Major Turns** | الانعطافات الرئيسية

هي الانعطافات الكبرى في النص السينمائي هي: اقتحام الفصل الثاني، نقطه المنتصف، واقتحام الفصل الثالث. ويسهل الاستدلال على موقع كل منها في نهاية الصف الأفقي الخاص بها على اللوح أو السبورة. وهي أيضاً المواضع التي يجب أن تحظَى بأكبر قدر من العناية والاهتمام. وفي أي عرضٍ لفكرة للنص، ستقوم بتعليق قبعتك على هذه الانعطافات الرئيسية. وإذا حالفك الحظ، سيتذكر إداريو الاستديو إحداها على الأقل. ولكن يتعين عليك أن تشكّلها بعناية قبل البدء بعرض فكرة الفيلم، وقبل أن تشتغل على النص السينمائي بطريقة مفصلة.

- **One sheet** | الملصق

هذا وصف قديم للملصق الإعلاني ولا أعرف مصدره سوى أنه يتعلق بحجم الورق المستخدم في طباعة الملصق الذي يذكر اسماء الابطال والعنوان ونبرة الفيلم (إيقاع الفيلم). ومن المهم أن يكون الملصق مصمّماً بطريقة جيدة، حيث يستخدم بعد ذلك في تسويق الفيلم على هيئة أقراص مدمجة DVD بعد انتهاء عرضه في صالات السينما.

• One The Nose | لكمة على الأنف

هذه واحدة من أفضل العبارات التي تسمعها في اجتماعات تطوير الأفكار السينمائية، وتقال حين يُطرح اقتراحٌ مباشر وغير جذّاب أو شيءٌ سبق لنا رؤيته على الشاشة فنقول: «هذه تشبه قليلاً لكمة على الأنف» وأنت الذي ظللت مستيقظا طوال الليل محاولا ألّا تأتي باقتراح مثل «لكمة على الأنف»، تفكر فيها وكأنها اقتراح للمكان الذي يجب أن تسدد إليه لكمتك.

• Page One | من الصفحة الأولى

إنه «من الصفحة الأولى». ستكون تلك صيحة اليأس التي يطلقها مسؤول التطوير الذي فرغ للتو من مراجعة نص بفكرةٍ رائعة وربما بشخصياتٍ جيدة وعنوان لافت، ولكن لا شيء يُذكر بعد ذلك. وتعني هذه الصيحة أن مساعدا مسكينا سيطلب منه إعادة كتابة النص بدءًا بالصفحة الأولى. وهي عبارة تشابه ما يقوله مسؤول ورشة سمكرة السيارات وهو يخبرك أن سيارتك محطمة كلياً.

• Pre-sold Franchise | امتياز مسبق البيع

عندما تكون هنالك رواية أو مجلة قصص مصوَّرة، أو شخصية كرتونية، أو مسلسلات تلفزيونية لها قاعدة مسبقة من المتابعين، فتلك هي امتيازات مسبقة البيع، حيث يُفترض أن هنالك مجموعة من الناس مضمون اقتناعهم بجاذبية الفيلم، ومن المؤكد حرصهم على مشاهدة الفيلم في صالات السينما. وقد لا يحصل ذلك دائمًا. ولنسأل منتجي

فيلمي The Avenger و The League of Extraordinary Gentlemen.

ومع هذا، فوجود قاعدة من المشاهدين المحتملين على علم بوجود فيلمك في مسار الإنتاج يعتبر بداية قوية. وحتى تلك البدايات الغامضة لأفلام مقتبسه من قصص المجلات المصورة كفيلم Men In Black تم الشروع فيها بدءًا من القناعة بأن وجود قاعدة معجبين، مهما كانت صغيرة، سيؤدي إلى بدء الحديث حول الفيلم لدى روّاد السينما. ولكن الامتيازات مسبقة البيع ليست شيئا في متناول كتّاب السيناريو الاستكشافي، ولكن لا تجعل ذلك يمنعك من خلق الامتياز الخاص بك، وأنصحك بإطلاق أكبر الامتيازات الممكنة.

• Primal | غريزي

الشيء الغريزي في أية حكاية، أو هدف الشخصية الرئيسية، أو الفرضية الموضوعية للفيلم هو علاقتها بالدوافع الداخلية للنفس البشرية. فحكايات الصراع لأجل البقاء، والانجذاب الجنسي، والبحث عن لقمة العيش، والانتقام تلقَى اهتمامًا فوريًا من جانبك. فنحن نتوقف وننظر عندما تقدم هذه الثيمات لنا. ولا نستطيع غير ذلك. لا بد وأن ننظر. ذلك أمر غريزي. وبالنسبة لك كمؤلف للسناريو، فذلك يعني أنه يتوجب عليك أن تغرز كل حدث وقصة في أرضيتها الغريزية. وعندما لا تتصرّف الشخصيات كما يتصرّف البشر، وعندما لا تكون دوافعهم غريزية، فإنك في غالب الأمر تختبر صبر الجمهور. وأن تطرح السؤال «هل هو غريزي؟» هو كأنك تسأل :»هل يفهمه إنسان الكهف؟» والإجابة يجب أن تكون «نعم».

• Promise of the Premise | وعد الفرضية الموضوعية

فرضية الفيلم أو الإجابة على سؤال: «ما هو هذا الفيلم؟» لا يمكن إثباتها بطريقة مقنعة إلا عندما نراها من خلال أحداث الفيلم. وما هو ممتع ويعلق في الذهن، أو يستحوذ على اهتمامنا في ملخص الفيلم يجب أن يتحقق ما إن ندخل صالة العرض. وإذا لم يتم تحقيقه، فإننا كمتفرجين سنعتبرها تجربة سيئة. سنشعر بأنه قد تم خداعنا. والوعد الذي تقدمه الفرضية الموضوعية للفيلم يتمثل في تلك المشاهد التي تستغل الفرضية الموضوعية إلى أقصاها، وعادةً ما تكون هذه المشاهد في قسم الألعاب والمرح (صفحة 30 –55) من نص السيناريو. تلك هي النقطة التي نستوعب فيها فحوى الفيلم بصورة كاملة. وتلك هي اللحظة التي اشترينا لأجلها تذاكر السينما.

• Residuals | العوائد المتبقية

هي مظاريف خضراء وجميلة تأتي عبر البريد إلى منازل مؤلفي السيناريو المحظوظين كل ثلاثة أشهر. ونعرف ما بداخلها: النقود. وهي تفسر رغبتنا في صناعة فيلم ما، حيث إن كل عرض تلفزيوني له، وكل شريط VHS أو قرص DVD مدمج يباع منه، وكل عرض في الخارج سيتم تعقبه من قبل نقابة الكتاب WGA بغرض دفع ما يستتبعه من حقوق وعوائد متبقية ! وهي مبالغ لا يُستهان بقدرها. فقد نلت أكثر من مائة ألف دولار من العوائد المستحقة من وراء فلمين فقط. وما زالت الشيكات تتوارد. وكل ما عليك هو أن تضع ما يكفي من الأفلام في خط الإنتاج وسيمطرونك بوابل من هذه المكافآت طوال حياتك.

• Running Gags | المزحات المعتادة

على العكس من الإعادات التي تذكّرنا بالحبكة وبلحظات الشخصيات في الفصل الأول والتي تُؤتِي ثمارها لاحقًا، فالنكات المعتادة هي ثيمات مكررة أو خصال الشخصية، أو تفاصيل يتم نثرها في نسيج السيناريو. وكمتفرجين، يزداد إعجابنا بهذه المزحات كل مرة تتكرر حيث تمنحنا شعورًا بالذكاء كوننا نتذكرها وشعورًا بالانتماء إلى القصة بسببها. فإذا ما تم تقديم إحدى الشخصيات كمحب للقهوة، فإننا نشعر بالراحة كل مرةً يدخل مكانًا ويطلب كوب قهوة. وهو أمر غير مكلف. ولكننا نضحك لأننا نعرف خصال هذه الشخصية وعاداتها. وتتواجد المزحات المعتادة في الأفلام الكوميدية كما في الأفلام الدرامية فنلاحظها ونتذكرها. ومن المهم ملاحظة أنه يتوجب أن تُعطى هذه المزحات المعتادة نوعًا من الالتفافة لاحقا في الفيلم عندما يقوم البطل، وقد أصبح جاهزًا للمرور بمرحلة التغيير- بالدخول إلى المقهى ويطلب كوبًا من الشاي.

• Set Piece | مشهد قائم بذاته

هو مشهد أو سلسلة من المشاهد القائمة بذاتها، ولا تقوم بدور يُذكر في تحريك حبكة الفيلم إلى الأمام، أو إثراء فكرتنا حول الشخصيات وهي تحاول استغلال الاحتمالات التي طرحتها الوضعية القائمة أو الفرضية الموضوعية للفيلم. ولذلك فهذه المشاهد يمكن استبعادها أو استبدالها. فمشهد المطاردة التي تجري في الطريق السريع ولا يؤدي بالضرورة إلى تحريك الحبكة إلى الأمام يمكن تحويله إلى

مطاردة في متجر كبير أو حديقة ألعاب، أو حلبة سباق. ذلك مشهد منفصل - مشهد يمكن حذفه أو تغييره بسبب خفض في الميزانية، أو بسبب رؤية المخرج أو عدم رغبة البطل في مشاهد المطاردات في الطرق السريعة.

- **Six Things That Need Fixing | ستة أشياء يجب إصلاحها**

ذلك هو مصطلح خاص بي واستخدمه دائمًا، وأقصد به قائمة العيوب البسيطة في شخصية البطل، والأعداء والخصوم الذين يتنمّرون عليه، وقائمة ما نتمنّى إصلاحه في الفيلم - إذا كنت معجبين بالبطل بما يكفي لنعتقد أنه يستحق المساعدة. وعادةً ما أجد نفسي وأنا أذهب رواحًا ومجيئًا بين الفصل الأول (الإعداد) والفصل الثاني أو الثالث (النتيجة) وأضيف خلالها أشياء إلى قائمتي. ونحن كمتفرجين نفرح عندما نرى تلك الأشياء وقد أتت ثمارها لاحقا في السيناريو ونطلب المزيد من ذلك. ومن الممتع جدًا أن نشاهد هذه النتائج. ولكن يتوجب علينا أولًا أن تعرض العيوب في البداية لكي يكون لإصلاحها أثرٌ قويٌ في الفيلم.

- **Stakes Are Raised | رفع مستوى الرهان**

يستخدم هذا المصطلح كثيرًا في اجتماعات التطوير. ويعرف أيضًا باسم «الساعة الموقوتة» أو المطب في «نقطة المنتصف». ويعني ارتفاع مستوى التوتر في القصة. حيث فجأةً وبلا مقدمات يحدث شيء جديد في نقطة المنتصف - شيء أكبر وأكثر غرابة من كل ما رأينا

حتى الآن، شيء يبدو مستعصيا وتعجيزيا ويشكّل عقبة أمام بطلنا. وعليك أن تتأكد من رفع مستوى الرهان والمخاطر في نقطة المنتصف لكي تمنح البطل تحديات جديدة وتقوده نحو تحقيق انتصاره النهائي مرةً واحدة.

- **Structure | الهيكلية**

بعد «مفهوم» الفيلم، فإن المزية الأكثر أهميةً في النص الرائع هي بنيته الهيكلية. ويحدث كثيرًا أن يرحّب المنتج بفكرة الفيلم ويُعجَب بالكتابة ولكنه يرمي بالسيناريو جانبًا بسبب الارتباك والفوضى في تنظيم بنية النص. فهو لا يستطيع معرفة تنظيم النص. وبدون ذلك فهو غالبًا لا يستطيع معرفة فحواه. والتنظيم الجيد هو واحدٌ من العناصر الأولية التي تساعدك على تسويق نصك السينمائي. وهو عنصر سَهْلٌ تعلّمُه. وعليك أن تبادر بذلك. فهو جزءٌ من اللغة التي نستخدمها في اجتماعات التطوير. وعليك أن تتحدثها بطلاقة.

- **Subtext | النص المبطن**

هو ذلك الجزء من المشهد، أو سلسلة المشاهد، أو الجزء من السيناريو الذي يكمن تحت السطح، ويمثل في واقع الأمر المعنى الحقيقي للنص. فالنص المبطَّن في شجار زوجين على وشك الطلاق حول شراء التفاح مثلًا، هو ليس خلافًا حول أي نوع من التفاح هو الأفضل بقدر ما هو حول المشاكل التي بينهما. والشجار حول موضوع تافه كهذا يؤكد ذلك! إذًا، لا تباشرنا بالضربات على الرأس

حول ما يحدث. فالأمر أكثر حرفيةً ويأتي مصحوبًا بكتابة أفضل للسيناريو – عندما نخفي المعنى. والمهم ليس «ما يقال»، بل «ما لا يقال» ويجعل المشاهد أكثر عمقًا وتأثيرًا.

• **Thematic Premise | الفرضية الموضوعية**

ما هي مغزى هذا الفيلم؟ نعم، فحتى أسخف الأفلام المرعبة، وأكثر الأفلام الكوميدية إضحاكًا، يتوجب أن تدور حول «شيء ما». واذا لم تكن كذلك فهي ليست بالأفلام الجيدة. وفي جوهر الأمر، فكل فيلم هو مناظرة بين الجوانب الإيجابية والسلبية لوجهة نظرٍ ما، وهو سؤال يُطرح في البداية وتتم الإجابة عليه مع نهاية الفيلم. ويجب طرح السؤال في البداية بصورة واضحة تمامًا على البطل، في الصفحة رقم ٥ من السيناريو مثلًا. ومن ثم يتم تكراره بواسطة الشخصيات الثانوية في أكثر من مناسبة ليدفع بالمناظرة قدمًا، للوصول إلى إجابة له، باتجاهٍ أو آخر، من خلال أحداث الفيلم. ويمثل السؤال والمناظرة التي تتبعه الفرضية الموضوعية للفيلم.

• **Thesis, Antithesis, & Synthesis | الأطروحة، والأطروحة النقيضة، والتوليف**

تُسمّى أيضًا: الفصل الأول، والفصل الثاني، والفصل الثالث من نص السيناريو. والأطروحة، والأطروحة النقيضة، والتوليف عبارة عن شرح وتفصيل لمسار التطور الموضوعي لرحلة البطل. ففي الفصل الأول يتم تأسيس عالم البطل. وفي الفصل الثاني يتم قلب

ذلك العالم رأسًا على عقب، ليصبح نسخة معكوسة من العالم الذي تركه. ولكن، عبر التمكن من هذا العالم الجديد والسريالي، يكتسب البطل المعرفة اللازمة ليوائم بين «ما الذي كان» و«ما الذي صار إليه» عالمه، لكي يخلق توليفة من كل شيء تعلّمه. وذلك التوليف يتم في الفصل الثالث. وليس كافيًا أن يبقَى البطل على قيد الحياة مع نهاية الرحلة. بل يتوجب أن يقوم بتحويل عالمه إلى شيء جديد ليستحق أن يكون عظيمًا.

• **Tracking | تعقّب النصوص السينمائية**

اذا كنت تشتغل على نصٍ لفكرة سينمائية رائعة، وعلى وشك إنهائه ودفعه إلى هوليود، فالاحتمال الأكبر أنه سيتم تعقبه ومتابعته من قبل مسؤولو التطوير الذين سيتابعون مراحل تطوره عن قرب. وقد أنشأوا شبكة إنترانت بين استديوهات التصوير لكي يتخاطبوا بشأنه، وإذا ما كان يستحق عناء الملاحقة بغرض شرائه. وبناءً على فكرة النص، وسجل كاتبه، وما يقال عنه، سينظر إلى النص باعتباره شيئًا رائعًا أم لا. وأحيانًا يحاول مسؤولو الاستديوهات خداع بعضهم البعض عبر نشر معلومات غير صحيحة ومشوّشة حول نصٍ جيد. ولكن هذا النوع من الحيل يرتد على صاحبه في المرة القادمة. ونظام التعقب الموجود حاليًا هو واحد من بين أسباب عديدة، معظمها اقتصادي، أدَّت إلى إنهاء فورة النصوص الاستكشافية في هوليود. وتعقّب النصوص السينمائية بهذه الطريقة يقلّل من المخاطر على الاستديوهات ومسؤولي التطوير لديها.

● Whiff of Death | نفحة الموت

هي المكافأة الإضافية التي نجدها في وقفة «فقدان كل شيء» في الصفحة رقم 75 في النص السينمائي ذي البنية الجيدة. وهي تلك اللحظة الخاصة التي يفنَى فيها شخصٌ أو شيءٌ ما بطريقة مجازية أو واقعية. وبما أن هذه هي اللحظة التي تتلقى فيها شخصية «المعلم المرشد» الضربة القاضية، واللحظة التي يلاقي فيها الأصدقاء والخلفاء حتفهم. ووقفة «فقدان كل شيء» زاخرةٌ بنفحة الموت لأنها تعلن نهاية العالم الذي نعرفه وبداية عالم جديد سيصنعه البطل من هذه النهاية الظاهرية.

● +/−

هذا الرمز يشير إلى التغيير العاطفي في المشهد. وقد عرفت عنه للمرة الأولى من روبرت ماكي الذي يصرّ على أن كل مشهد يجب أن يرسم ذلك التغيير الجذري ذاهبًا من أقصى طرف إلى الطرف الآخر. وهو محقٌّ في ذلك. فلو نظرت إلى كل مشهدٍ باعتباره فيلمًا صغيرًا، فيجب عليك أن تقدّم لقطة «ما قبل» ولقطة «ما بعد» لتظهر الفرق. ولكي تحصل على تسلسل مؤثر، فالعنصر الأساسي هو تحديد طبيعة الانتقالات العاطفية في كل مشهد. وعند استخدامي لبطاقات الفهرسة على لوح السبورة لتخطيط بنية السيناريو، فإنني أضع شروحاتٍ على كل بطاقة بهذا الرمز لكي أتثبّت من طبيعة التغيير العاطفي في كل مشهد.

● ><

هذا الرمز يمثل التناقض الحاصل في كل مشهد. فعندما يبتدئ المشهد يكون السؤال حول من يمتلك هدفًا، ومن يعترض طريق من، ومن هو الذي سيخرج منتصرًا؟ ويمكن تلخيص هذه الأسئلة في عبارة صغيرة واحدة باستخدام هذا الرمز للإشارة إلى طرفي الصراع. ولا يجب أن تبدأ في كتابة المشهد إلا إذا كنت قد حددت من هم اللاعبون فيه وما هي أهدافهم.

نبذة عن المؤلف

بليك سنايدر (1957 - 2009)

بدأ بليك سنايدر مسيرته المهنية في عمر الثامنة، حيث عمل كموهبة صوتية مع والده، كِين سنايدر المنتج التلفزيوني والحائز على جائزة إيمي.

بدأ بليك مسيرته المهنية بالكتابة لأحد مسلسلات ديزني التلفزيونية، قبل أن يتفرغ بصورة كاملة لكتابة نصوص السيناريو الاستكشافية. وفي فترة قصيرة، ذاع صيته المهني وأُشير إليه في الصحافة المهنية باعتباره «واحدًا من أكثر كتاب السيناريو نجاحًا في هوليود».

وقد باع بليك العديد من النصوص الأصلية إلى الاستوديوهات الرئيسية، بما في ذلك مبيعات لنصوص سينمائية بقيمة مليوني دولار (واحد منها لستيفن سبيلبرغ)، وتم إنتاج فيلمين من تأليفه.

تم نشر كتابه Save the Cat!: إنقاذ القطة! في مايو 2005، وصدرت منه لحد الآن أكثر من ثلاثين طبعة، وأصبح كتابًا مرجعيًا

معروفًا وطريقته في بناء السيناريو ووصاياه العملية مثار نقاش وجدل في أوساط صنّاع السينما. وقد قدّم العديد المحاضرات في كتابة السيناريو التي لاقت إقبالا منقطع النظير في العديد من مراكز صناعة السينما في أمريكا والصين وأوروبا، إلى جانب سلسلة من الورش المهنية التي قدمها في لوس أنجلوس، حيث كان أيضاً متحدثًا وضيفَ شرف في محافل كتابة السيناريو مثل Screenwriting Expo 6 & 7.